الصّورة الفنيَّة والوَاقع

طارق الشريف

تتصاعد اهمية الصورة في عالمنا المعاصر ، لاننا نعيش عصر الصورة الذهبي ، بكل ما تعني هذه الكلمة من معنى، نرى آلاف الصور يوميا، ويرى غيرنا الملايين، وتزدحم الصور المختلفة في الصحف ، والمجلات ، والاعلانات وعلى شاشات التلفزيون ، ودور العرض السينمائي ، وفي الكتب المختلفة ، التي تنقل مختلف انواع المعارف ، والموسوعات ، وفي المعارض التي اصبحت الصور تشكل الاساس فيها .

واصبح عالمنا مكون من صور مختلفة ، ونعيش عالما من الصور ، ويسهم هذا العالم في تكوين ذاتيتنا ، وفي بناء ثقافتنا ، وتربية أجيال الغد من الاطفال والشباب .

ذلك لان الصورة اصبحت حجر الزاوية في الاعلام المعاصر ، وفي الدعاية والاعلان ، بها تنقل الاخبار وتوثق الاحداث ، وكل شيء يصور الآن ، لينشر ، أو يخزن ، ونحن نرى الفضاء ، والكواكب ونصور الارض من الفضاء ، ونصور اعماق الذرة ، ومجاهل المحيطات ، ونكتشف الثروات ، ونعرف كل شيء عن أنفسنا ، وعن اعدائنا بالصور .

وهكذا ، لا يمكننا العيش بدون صور ، نلتقطها ، او يلتقطها غيرنا لنراها ، وتنقل عبر الاقمار الصناعية الى كل مكان .

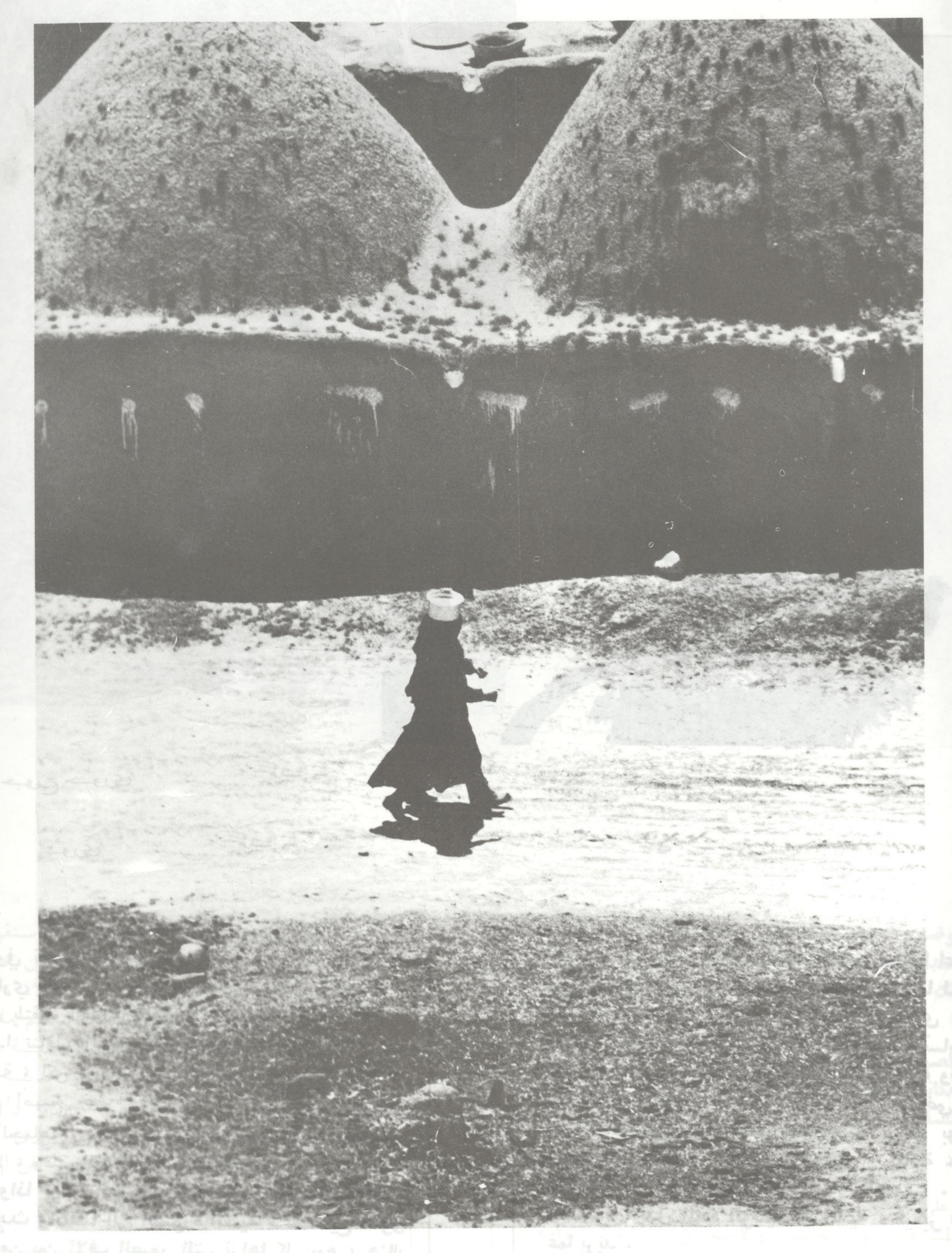
وهذا يعني أن تكوين الانسان المعاصر قد تبدل تبدلا جوهريا حين دخلنا عصر الصورة ، وبه يبتعد عن عصور ماضية كانت الكلمة فيها هي الاساس في عالم الاعلام ، وكانت السباقة التي تتحكم بالناس ، وتؤثر عليهم ، واصبحنا نحتاج الى صورة تساعدنا على الاقناع ، والاعلام ، ولا يكفي الكلام ، بل قلَّ الكلام... واختصر الى الحدود الدنيا ، واصبح شرحا لصورة أو تعليق عليها ، لانها الواسطة الاساسية لعصر جديد من نقل الاخبار ، والتأثير على المشاهدين ، وايصال الحقائق.

وفي الحقيقة ان عصر الثورة الذهبي هذا ، هو وليدتطورات علمية وتقنية هائلة ، لاكتشاف العالم المحيط بالانسان ، والسيطرة على موارده ، والتنافس على خيراته ، وقد ولدت نتيجة هذه المنافسة لغة جديدة اعلامية هي لغة الصورة ، وقد شهد العالم المعاصر غزوا حقيقيا لعالمنا ، وأسلوب حياتنا ، وما نملكه من أنماط في الثقافة والتفكير ، يعتمد على الصورة التي أصبحت تنقل كل شيء ، وتقدم كل أساليب الحياة الحديثة ، وما يملكه العالم المتطور من مواد استهلاكية مختلفة .

لكن من الواضح أن الدعاية ، قد أحسنت استخدام الصور وذلك حتى تؤثر على المستهلكين ، وعرفت أن الصور الجيدة شديدة التأثير على المشاهدين ، وهكذا يمكن للمشاهد أن يتوقف عند صورة تملك القدرة على التأثير المطوب .

وهكذا عرفوا كيف يستفيدوا من (الصورة) ويوظفوها لخدمة أغراضهم ، وما يريدون من ترويج لبضائعهم ، وأفكارهم .

وهذا يعني أن عصر الصورة قد سخر كل الامكانات التقنية والفنية ، من أجل المزيد منالسيطرة على جمهور المستهلكين ، ومن أجل التأثير على الناس فكريا وايديولوجيا ، والتحكم بالموارد والناس .



د. صباح قباني

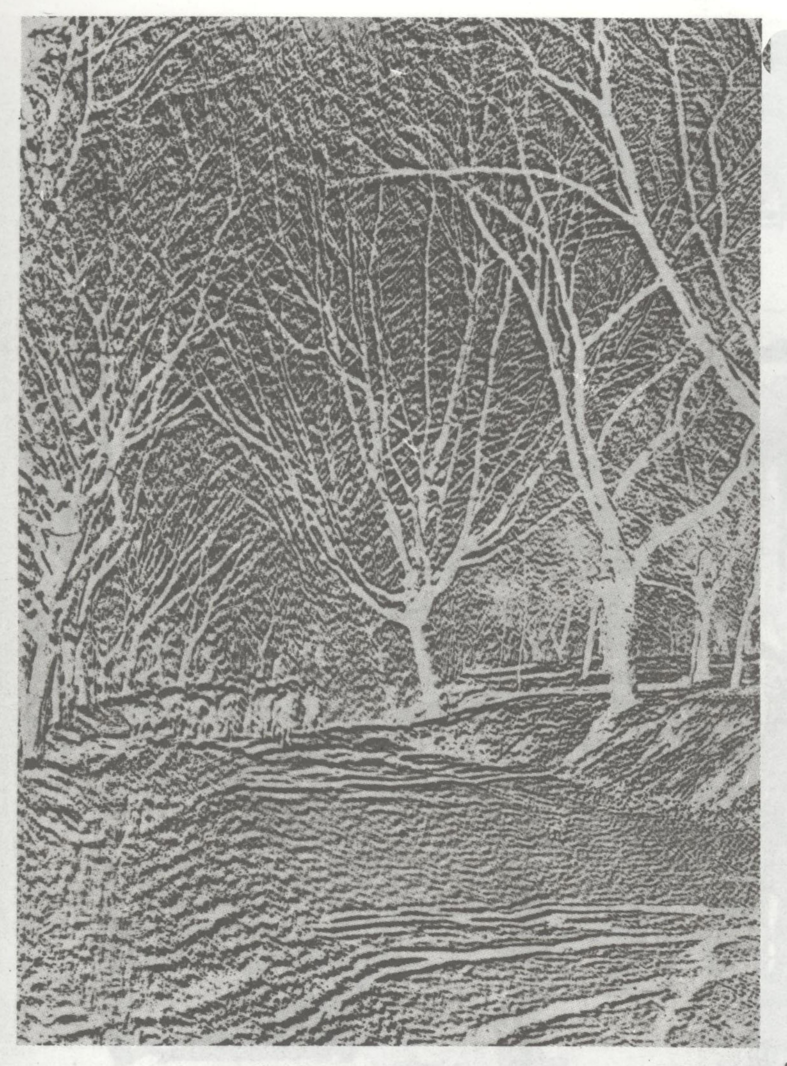


• جورج خوري

وفي نفس الوقت ، نرى الصورة تنقل لنا الواقع المأساوي للناس ، حين يستخدمه الفنان المصور ، الذي يلتقط احداثا مأساوية ، أو يصور البطولات ، وهكذا تناقل العالم صور ثورة الحجارة في الارض المحتلة ، لكن من الواضح أن تأثير الصورة على العالم اليوم أصبح خطيرا لانه يصل الى القطاع العريض من الجماهير ، التي أصبحت قادرة على التأثير على العالم ، وعلى القوى المؤثرة فيه .

واذا تركنا الصورة الاعلامية ، التي تنقل الخبر والحدث وانتقلنا الى الصورة الفنية ، نستطيع القول بان من بين آلاف الصور التي نراها كل يوم ، هناك صورة نتوقف عندها أكثر من غيرها ، ونحس بأن هذه الصورة أكثر قدرة على التأثير ، وعلى مخاطبة المشاهد بلغة فنية ، لان المصور الذي التقطها أعطانا فيها ما هو اعمق مما نرى ، باضافات قدمتها لنا ، هذه الصورة هي الصورة الفنية ، التي نرى فيها ما هو مبتكر ، وهنا ندخل الى المقومات الاساسية للصورة الضوئية الفنية بالمعنى الدقيق للكلمة ، والتي تذكرنا بفن التصوير الزيتي ، وكما قيل في الماضي بأن الفنان التشكيلي يستخدم مادة معينة يرسم بها ، ويعبر من خلالها ، كالالوان الزيتية او المائية ، او الحجر ، كذلك يستخدم المصور الضوئي .... (الضوء) بدل المادة الزيتية أو المائية ، ليعبر بها عما يريد .

لقد عرف كثيرون التصوير الضوئي على انه كتابة بالضوء ، كتابة يستخدم المصور فيه الضوء الآتي من



مروان مسلماني

الموضوع ، ويسجله على سطح حساس للضوء في صنبوق معتم ، مغلق ، وهذه الصورة تثبت بعد ذلك ، وتطبع على ورق خاص لتعرض على الناس .

ـ ما العلاقة التي تربط الصورة الضوئية ، بالصورة الفنية التي عرفها تاريخ الفن، وقبل اكتشاف امكانية تثبيت الضوء الآتي من الشخص على مادة حساسة ؟.

كان الفنانون يرسمون بالزيت ، وبالالوان المائية، وعلى ورق ، أو قماش يعد اعدادا خاصا ، يسجلون المشاهد ، والاحداث ، والاشخاص ، والمعالم الهامة ، ويقدمون الاعمال التي استخدمت على نطاق واسع للاعلام والتوثيق والتوجيه ، ولعبت اعمالهم دورا كبيرا في مراحل تاريخية معينة، فالطبقة الارستقراطية، والملوك ورجال الدين ، استخدموا الفنانين ، وعبر كثيرون منهم عن الافكار التي ارادها هؤلاء ، وذلك قبل استقلال الفنان عن هذه الطبقات ليرسم ما يريد، ويصبح حرا مستقلا ، وعبرت الاعمال الفنية عن كل الافكار والرؤى القديمة ، وعن الافكار الدينية ، وفي العصور القديمة عمل الفنان مع الكاهن ، واصبحت منزلته عالية لان عليه أن يعبر عن الرؤى الدينية السائدة ، وعما يطلب منه ، وكانت مهمة الفن الاعلامية كبيرة وهامة جدا .

لكن استقلال التصوير الزيتي ، بعد عصر النهضة الاوربي ، والذي ارتبط بصعود البرجوازية الاوربية،



قتيبة الشهابي

جعل التصوير الزيتي يعتمد على لوحة فنية ، لها اطارها المحدد ، ويرسمها الفنان في مرسمه ، ويعبر عن رؤيته فيها ، وهكذا وجدت اللوحة التي تعتبر بداية الصورة المستقلة عن الجدار والعمارة ، والتي هي عبارة عن مقطع مربع أو مستطيل نأخذه من الواقع من حولنا ، بصياغة محددة ، وضمن مقاييس معينة ، واصبحت اللوحة مستقلة ترتبط بالفنان ، ولها حجمها المحدد بطول وعرض ، ولها هوية مستقلة ، وبرزت أهمية الفنان الذي يرسمها لانه يوقع عليها باسمه ، فهي تنتسب اليه ، واصبحت اللوحة سهلة الانتقال من مالك لآخر ، ومن شخص لآخر ، وأصبحت سلعة تخضع لسوق العرض والطلب .

وحين اخترع التصوير الضوئي ، قبل (١٥٠) عاما ، وتطور مع تطور العلوم والتقنيات ، عمد المصورين الى محاكاة التصوير الزيتي ، وتأثروا بمفاهيمه ، وطبقوا كل المعارف التي اخترعها الفنانون التشكيليون ، وما قدموه من ابداع فني .

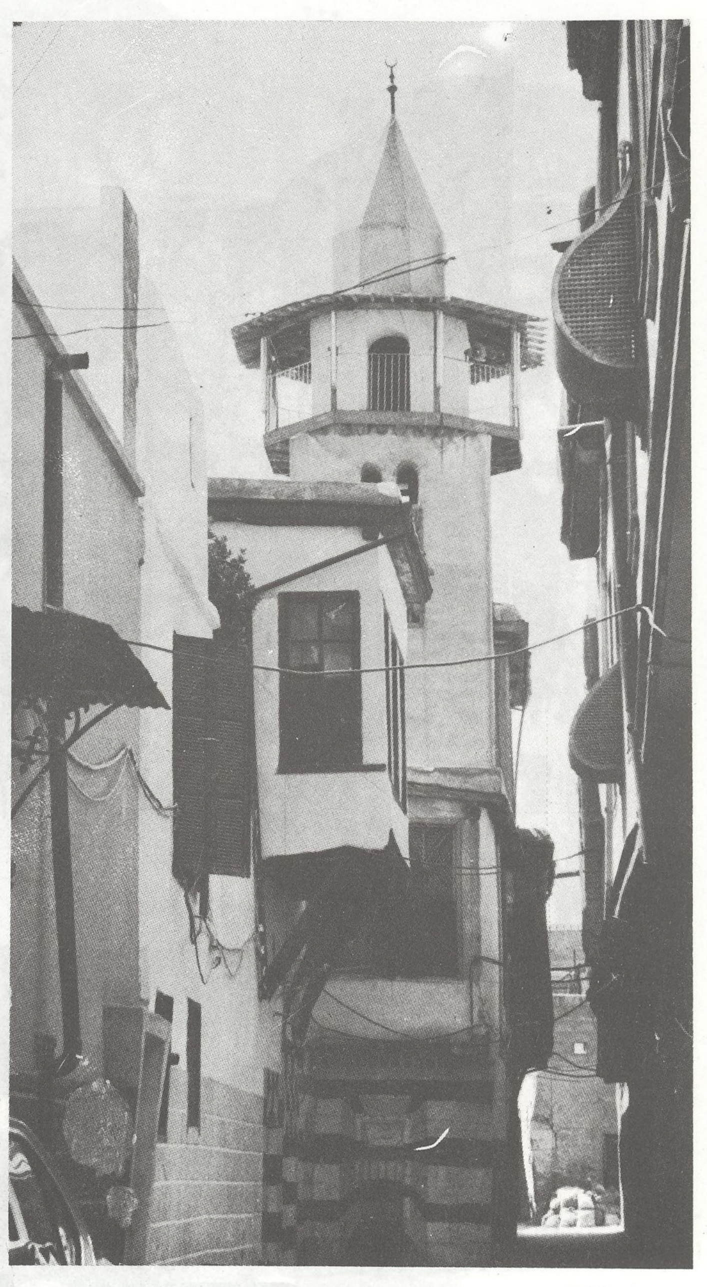
والصورة الضوئية التي نراها الآن على شكل مربع أو مستطيل ، قد حاكت اللوحة الزيتية التي اخترعت ما يطلقون عليه اليوم [اللوحة النافذة] ، أي أننا نختار من الواقع المرئي حولنا مشهدا معينا ، نرسمه ونعزل هذا المقطع الذي يماثل النافذة ، عن كل ما حوله ، ونبرز أهميته ، وهكذا نسلط الاضواء على جزء من مشهد هو الهام في رأينا ، ونسجله أو نضيف اليه ، حسب رغبتنا ، ورؤيتنا الفنية ، ومواقفنا .

وقدمت الصورة المرسومة تراثا عريضا ، نهل المصورون منه ، وتفاعلوا مع كل اتجاهات التصوير

عبد الكريم الانصاري



زين شاشاني



فيصل الست



علي رضا النحوي

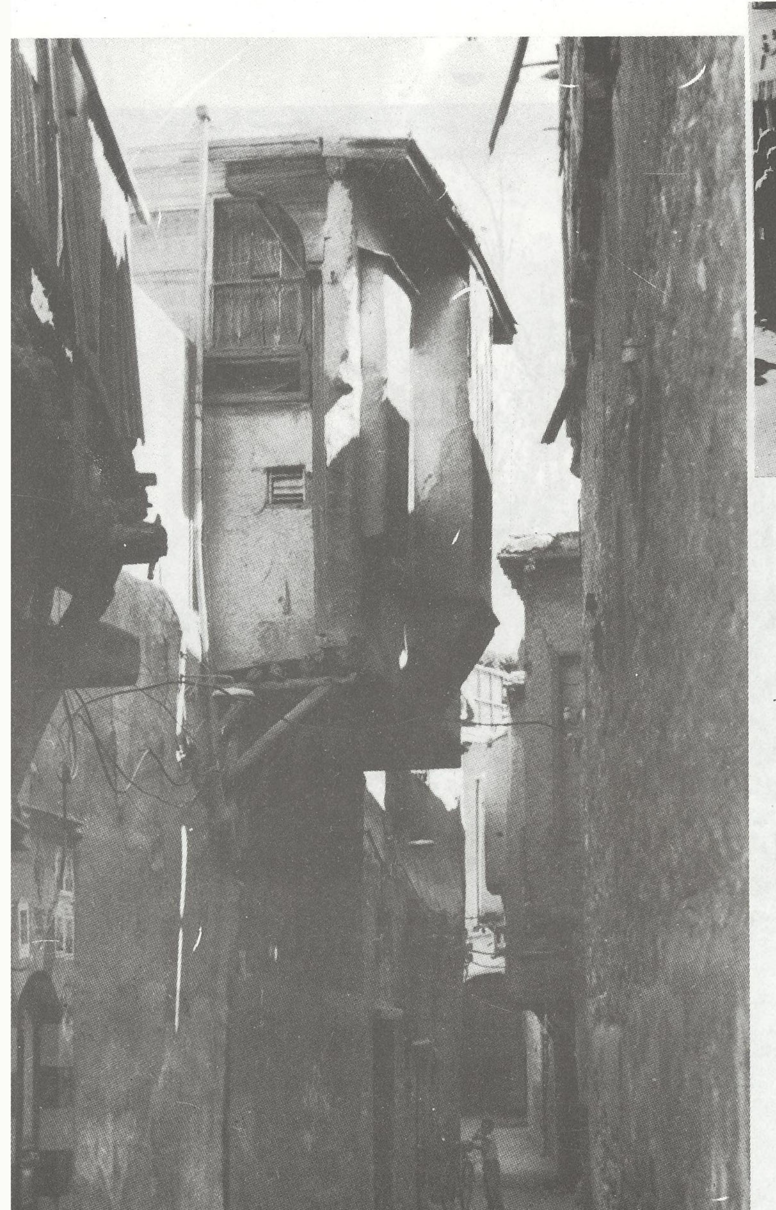
الزيتي ، ومدارسه بحيث نقول بأن المصور الضوئي الآن بذل كل جهـوده حتى يؤلف بالضوء ما صوره الفنانون قبله بالالوان الزيتية والمائية .

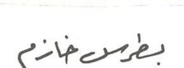
وحتى غدا المصور الضوئي مسجلا للاحداث اليومية ، ومعبرا عن الواقع الاجتماعي والسياسي ، وله دوره الهام المعاصر على النطاق الاعلامي ، والفني ، وحل محل التصوير الزيتي في كثير من الامور ، مما جعل التصوير الزيتي يبحث لنفسه عن موضوعات أخرى مختلفة ، تاركا التسجيل والاعلام ، وهكذا ولد الفن الحديث الذي يعتمد على اللوحة المبتكرة ، التي ظن الفنانون التشكيليون أن المصور لن يستطيع مجاراتهم بها ، لقد حمل المصورون الفنانون آلاتهم الضوئية ، ولاحقوا كل التيارات المعاصرة ، وجسدوها بصور ملتقطة في الواقع ، أو مجهزة في المخابر ، وحتى غطوا كل الاتجاهات الفنية المعروفـة ، واستعانوا بالاختراعات التقنية والعلمية ، وما يملكه الفنانون



نيس كبنليان

امر قزح





بطرس خازم

المبدعون من قدرات فنية عالية .

اذن نستطيع القول ، بأن اللوحة او الصورة الفنية هي صورة أو لوحة ، صورها فنان او مصور ضوئي ، وأعطاها المقومات الفنية والجمالية ، التي لا تقف عند حدود التسجيل للمشاهد والاحداث ، بل تملك القيم الفنية والانسانية ، التي تجعلها مؤثرة، وقادرة على البقاء ، والخلود الذي لا يعزى الى موضوعها وحده ، ولا الى الصياغة الفنية المبتكرة ، وذلك لان الابداع الفني في كل العصور ، هو وليد علاقة جدلية بين الموضوع والصياغة ؛ والمحاكاة او التسجيل رغم أهميتهما في بعض اللقطات الضوئية والفنية ، لكن خلود الصورة أو اللوحة يتوقف على جملة عوامل هامة تشترك معاً في الوصول الى لوحة تبقى بعد انتهاء الحدث ، وتخلد الى الابد .

وهنـا تبرز أهميـة المضمون الانساني للوحة والصورة ، والاهداف التي صورت اللقطة من اجلها ،



جورج عشي

فالموضوع الجيد لا يكفي وحده ، ولا المهارة الفنية والشكلية ، لان الموضوع الجيد يحتاج الى لقطة معبرة تبرزه ، واللعب الشكلي من دون مضمون قد يقود الى فن بلا مضمون ، وبالتالي يفرغ من محتواه وقد يسقط في الدعاية الفارغة لامور استهلاكية .

* * *

لقد حللنا مفهوم الصورة الفنية ، ودرسنا علاقاتها مع اللوحة الزيتية ، ومع الصورة العادية ، وتوصلنا الى تحديد لتعريفها ، وننتقل الآن الى دراسة علاقتها مع الواقع ونتساءل :

– ما العلاقة التي تربط بين الصورة الفنية والواقع ، وعن أي واقع تتحدث ؟

يتحدث كثيرون عن الصورة ، فيقولون بجمالها اذا كانت مطابقة للواقع ، ومطابقة للميزات الرئيسية للشيء المرسوم أو المصور ، ومن هنا جاءت فكرة (المحاكاة) .

الفنان الجيد هو الذي يحاكي بدقة الاصل ، ويقدم موضوعه المرئي له بحرفيته .

وهنا نقول بأن [الواقع] الذي يقصده المتحدثون هو الواقع المرئي الحسي بكل معالمه الفيزيائية ، والذي



وضاح لبدر

تدل على مظاهره الخارجية .

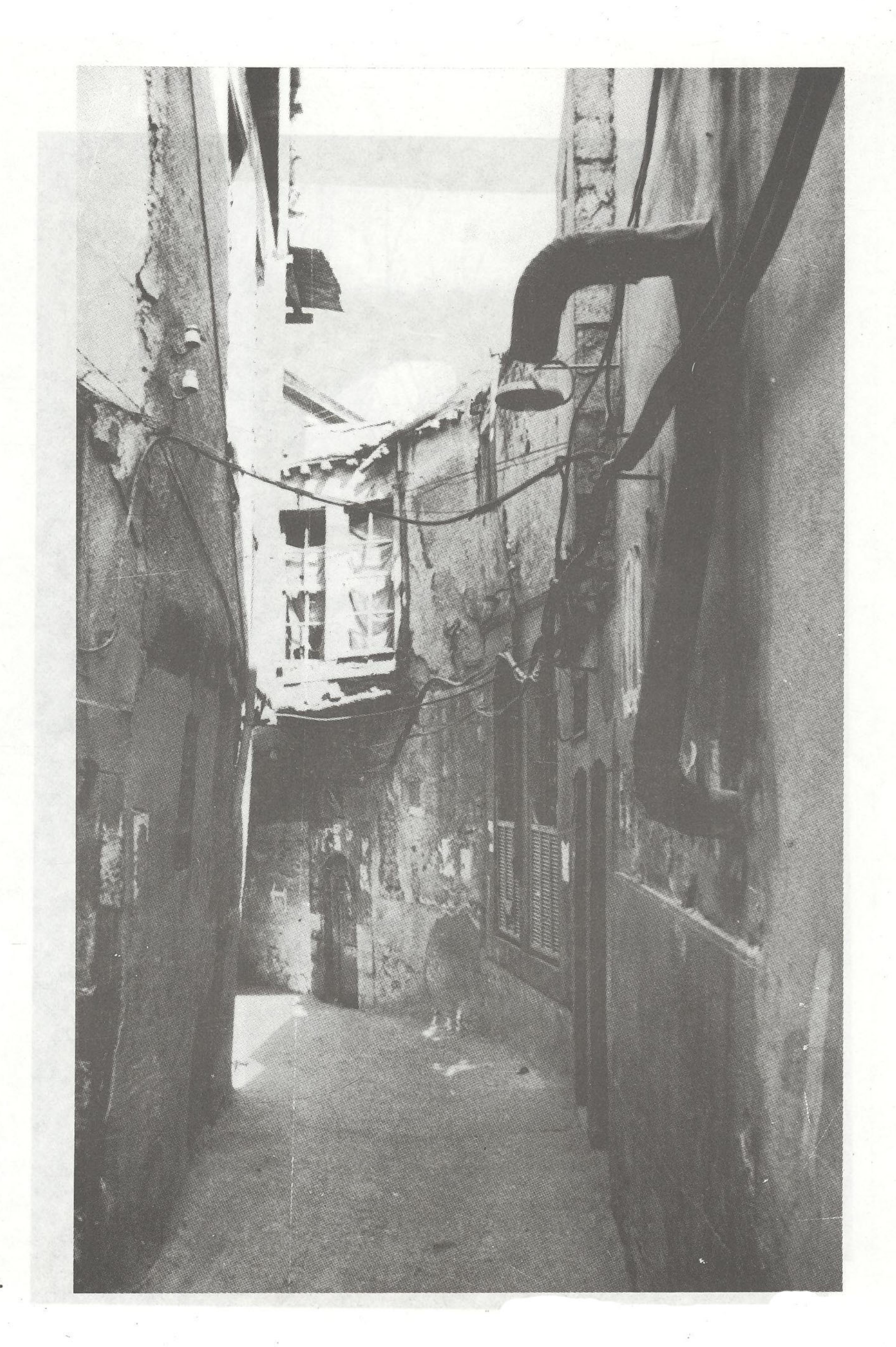
الواقع الحسي الذي نراه مباشرة ، والذي يقدم لنا مفهوما بسيطا مباشرا للواقع .

وتقتصر مهمة الفنان او المصور على تحديد المشهد المطلوب او اللقطة المرغوبة ، وعزل باقي العناصر ، واستبعادها وهنا لا يكون التدخل الا في عملية اختيار اللقطة المطلوبة ، والتي تحددها الابعاد الهندسية .

وهنا علينا ان نلاحظ ان الواقع المصور او المرسوم لا ينقل تماما على اللوحة أو الورقة ، لان اللوحة تتألف من بعدين ، والواقع له ثلاثة أبعاد ولهذا لا بد من أن يكون النقل فيه تشويه معين .

ونلاحظ أن تاريخ الفن والتصوير الضوئي ، قد أشارا الى عدة مفاهيم للواقع ، ولم يقتصر (الواقع) على المحاكاة لما هو ظاهر ومرئي .

هناك اتجاه هام في تاريخ الفن ، يهدف الى تصوير الواقع المثالي مثلا ، فالفنان يعطي عمله الاضافات التي تؤدي الى تصوير الواقع في مرتبة أعلى مما هو عليه كما فعل الفنانون الكلاسيكيون الذين رسموا الموضوعات النبيلة والمستوحاة من القصص الدينية ،



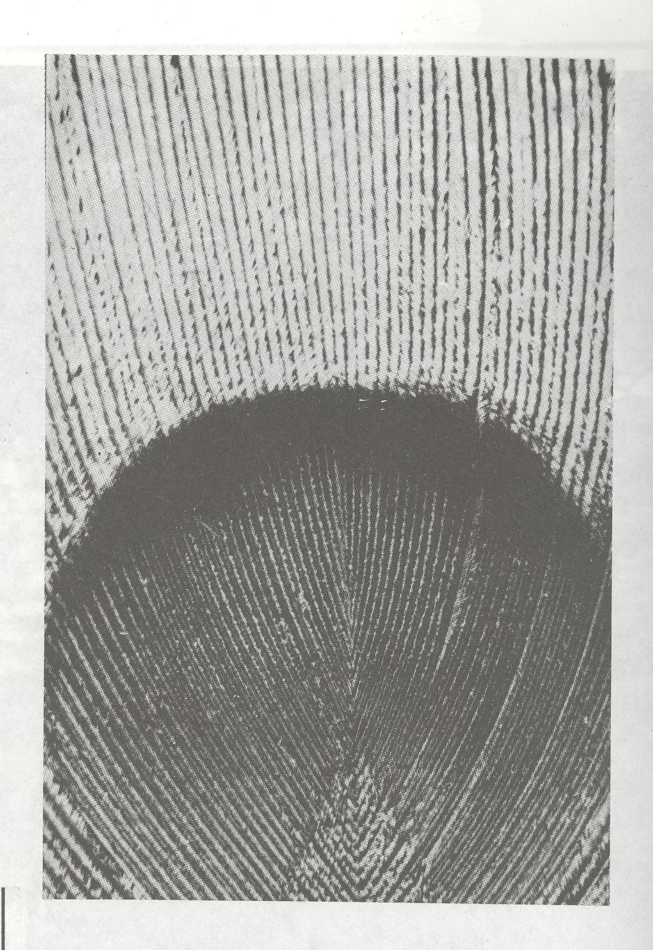
عبد القادر الطويل

ومن الاساطير والتي تقدم الواقع بنفحة مثالية ، ولجأوا الى استخدام الصيغ الفنية التي تضفي على الاشخاص هذا الطابع المثالي ، كأسلوب تصوير السيد المسيح او العذراء في الفن الكلاسيكي الاوربي .

وكذلك فعل المصورون الاوائل حين صوروا بعض الشخصيات الفنية والادبية ، وحاولوا عطاءها قيمة كبيرة ، عن طريق اشعارنا بالمتانة ، والقوة ، والتكوين الراسخ ، الذي اختاره المصور للشخص المصور ، والعلاقات المميزة بين الاسود والابيض .

وهناك التجارب التي لجأت الى تقديم الواقع على نحو أدنى منه ، كما فعل المصورون الذي بحثوا عن الوجوه المأساوية ، وعن الجياع ، أو عن مآسي الحروب وغيرها ، فالفنان يختار موضوعاته لتصوير الانسان في وضع مشوه ، لا انساني ، ليعبر عن موضوعاته .

وكثيرون من الفنانين رسموا اللوحات المشوهة للوجوه التي ارادوا منها أن تعكس الاستلاب الانساني، وارادوا تقديم العوالم المأساوية الذاتية .

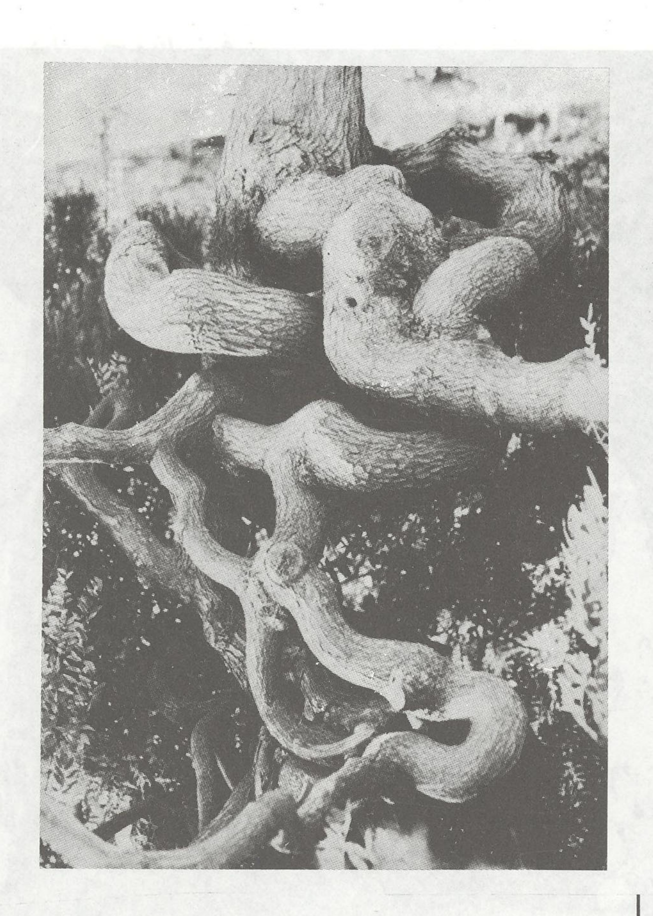


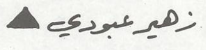
مأمون الحمصي

وهناك تحويرات شتى للفنانين ، والمصورين ليؤكد كل منهم على رؤيته للواقع ، تارة نرى الواقع الجميل المصور بجمالية ، وتارة نرى الواقع المشوه ، واحيانا نرى دقة الفيزيائي في نقل العوامل المختلفة كملمس السطح ، وحرارة أو برودة الاشياء ، وفروق المواد عن بعضها ، لتقديم الواقع الموضوعي والفيزيائي .

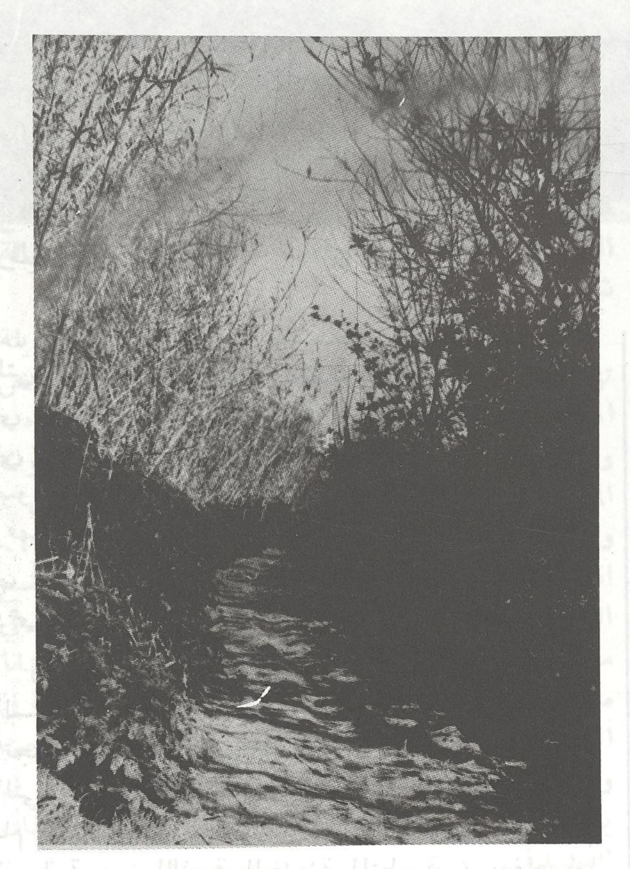
وهناك عملية تحوير الواقع الى (الوان) ، والى انطباعات شفافة ، وذلك لتقديم الانطباع الآني بدلا من الواقع الحسي ، تماما كما فعلت المدرسة الانطباعية وما فعله المصورون الذين تأثروا بالانطباعية سواء من حيث فهم الرؤية الحسية المباشرة للواقع ، وتقديمه في الصورة ، أو من حيث ملاحقة اليومي والآني في الحياة المعاصرة .

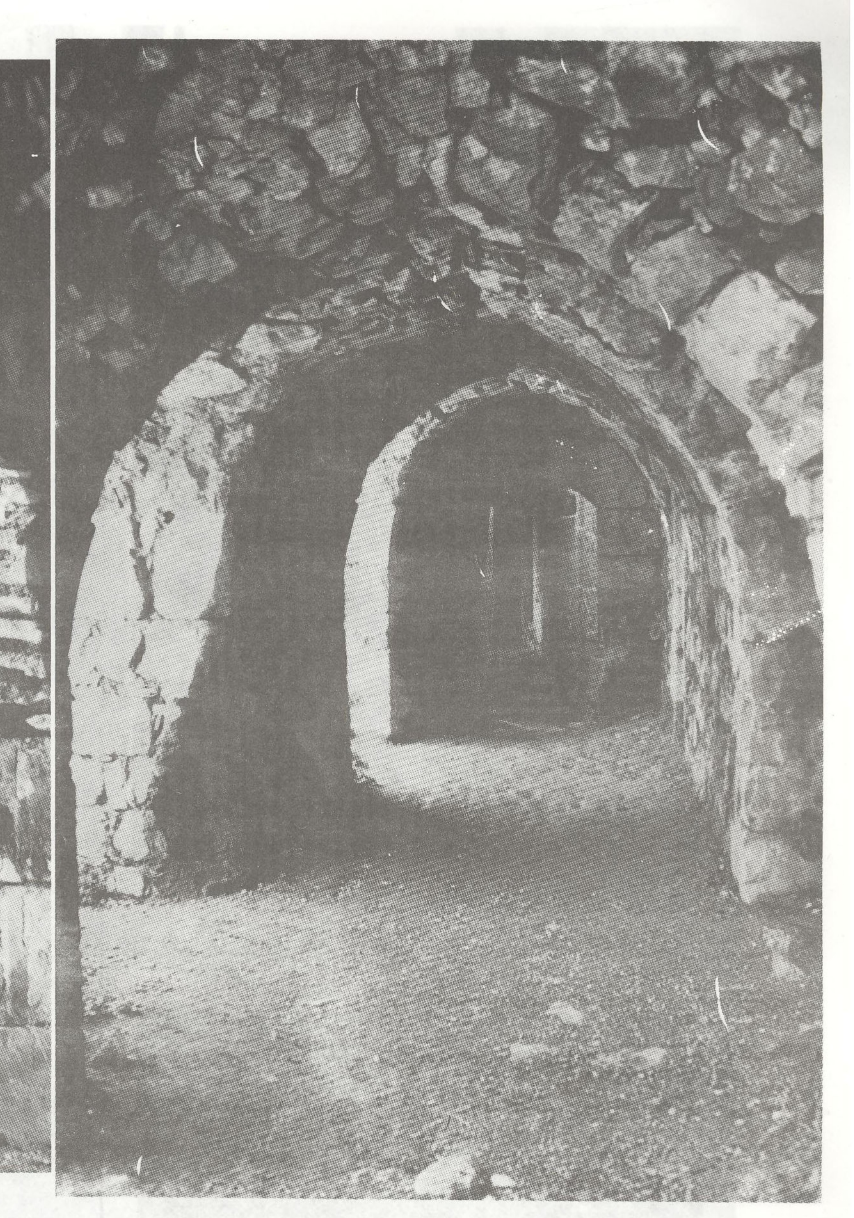
وعبر تاريخ الفن الحديث ومدارسه المختلفة نجد (التكعيبية) التي الحت على عمارة الاشياء وكتلها ،





مصطفى مغمومة ▼





وليد عوض

والتي قدمها الفنانون والمصورون ونرى (السيريالية) التي عكست عوالم الاحلام واللاشعور والكوابيس ، التي قدمها الفنانون والمصورون معا في لوحات وصور ما زالت تعتبر من أهم الصور الغريبة ، التي عرفها تاريخ الفن ، وقدمت الرؤى الجديدة للواقع على أنه ما تحت الشعور وليس الشعور ، ما بين الوعي واللاوعي .

وهناك من التجارب ما الح على المضمون الاجتماعي والسياسي للوحة والصورة ، ونحس بأن كافة الاتجاهات الفنية التي ظهرت في القرن العشرين ، والتي قدمت (لغة فنية حديثة) قد فتحت الطريق أمام الفنانين والمصورين ، ليعالجوا موضوعاتهم الانسانية عبر اللغة الحديثة المتطورة ، بمفاهيمها

أحمد انيس

الجديدة ، وذلك لتقديم (المضمون الاجتماعي) و (الانساني) ، وهكذا أصبح الواقع هنا يدل على الاشياء الانسانية والاجتماعية ، وبالتالي حين يتحدث الفنان عن الواقع فهو يريد الارتباط بالواقع بمضمون انساني واجتماعي ، ولا يريد الارتباط بالواقع والمحافظة على مظاهره الحسية عند الرسم أو التصوير ، ولهذا يأخذ الفنان والمصور حريته التامة في أسلوب التعبير ويقدم لنا الارتباط بالحياة الانسانية ، ويعالج مشاكلها ، وينبه الى القضايا الانسانية الملحة ، وهذا يعني أن التزام الفنان بالواقع يعني الالتزام الانساني بالمعنى العميق ، ولا يعني مجرد المحاكاة السطحية ، ليقدم لنا عملا يملك المقومات الفنية الحديثة ، ويعبر عن مضمون انساني ، ويعكس شخصية المصور وابداعه الخاص .


صورة الفنان نصير شورى

نصير شورى ورحلته مع اللون المتناغم والشكل المتجدّد

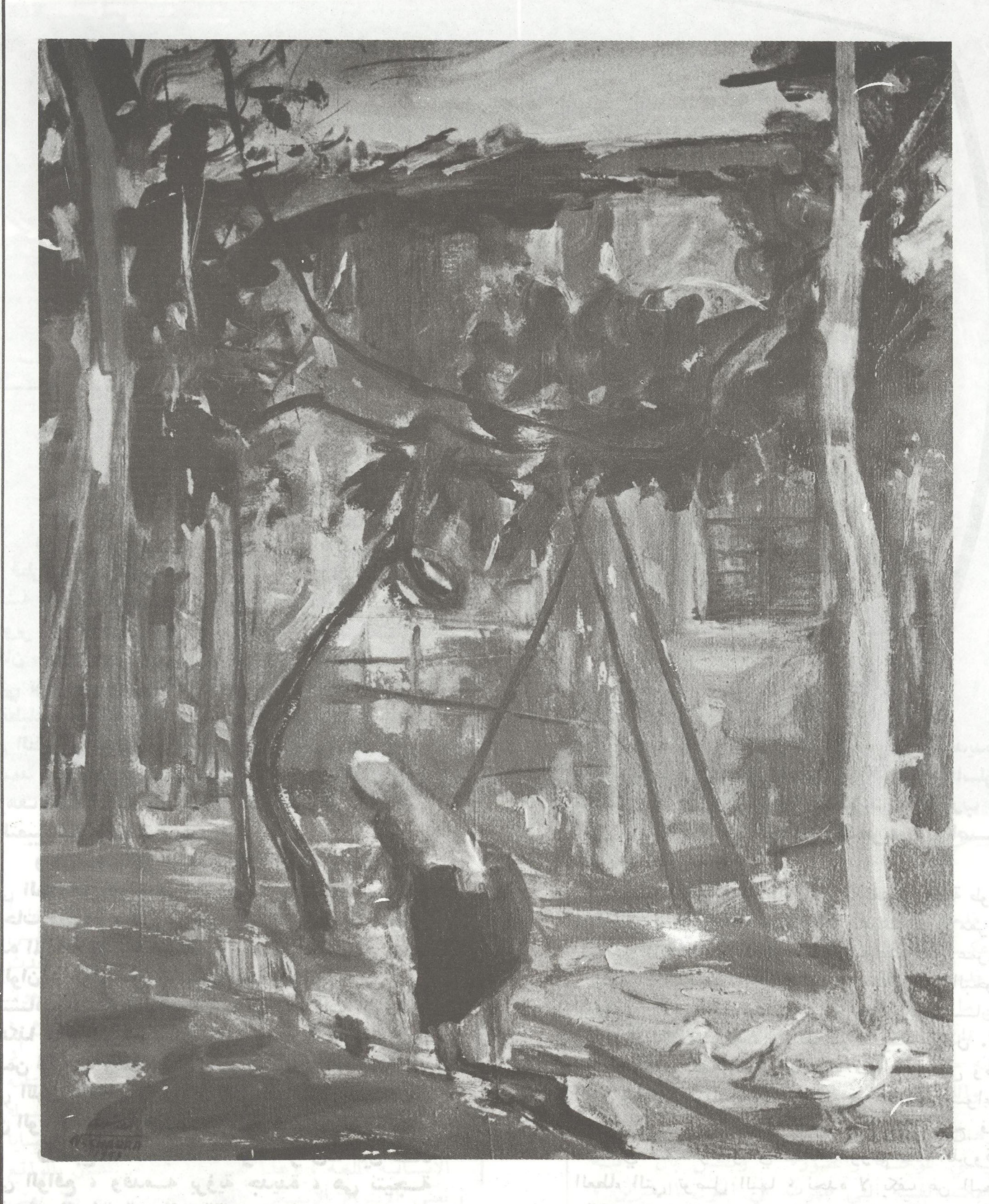
طارق الشريف

(نصير شورى) علم بارز من أعلام الفن التشكيلي في قطرنا العربي السوري ، ورائد من رواد الحركة الفنية ، وشخصية فنية بارزة ، لعبت دوراً كبيراً في تطوير فن التصوير الزيتي وتجديد الرؤية الفنية ، فكان مجدداً ضمن الرواد ، حين قدم اللغة الانطباعية التي تؤثر الاعتماد على اللون في التعبير الفني ، وجدد الانطباعية حين أعطاها خصوصية ، هي نتيجة تفاعله مع الطبيعة الجميلة ، وما اضافه من جانب ذاتي يعتمد على الحساسية الشخصية ، وعلى كونه فناناً مرهف الحساسية محباً للجمال ، وقادراً على اختزانه، والتعبير عنه باصالة شخصية .

وكان مجدداً في حركة الحداثة الفنية ، حين اعتمد على العلاقات اللونية ، المحضة والشكلية ، وقدم لوحات مجردة ، لا نرى فيها الأشكال المالوفة ، ولكن هذه المرحلة ظلت محافظة على شاعرية فنان محب للالوان ، تخلى عن الواقع المرئي الظاهر ، من أجل اكتشاف حقيقة الألوان ، وجوهر العلاقات اللونية ، وهكذا قدم التناغمات اللونية ، والدرجات الضوئية ضمن اللون ، واعاد الينا الاحساس بان هذه العلاقات هي اللون بالذات ، على ان الفن هو شكل مستخلص من الواقع ، ويقدم الفنان لنا عبره ذاته بحرية مطلقة .

واصبح فناناً مجدداً ـ مرة اخرى ـ حين عاد الى الواقع ، وقدمه برؤية جديدة ، هي نتيجة لخبراته السابقة ، المستقاة من رحلته مع التجريد والواقع ، في آن واحد ، واعاد اكتشاف الواقع على ضوء المفاهيم المجردة ، باحثاً عن الأشكال الجديدة وعن التناغمات التي أخذت تتفاعل مع رؤية جديدة ، ومع صيغ معبرة عن عالم خاص فيه البحث عن أسلوب شخصي ، وهو تركيب لكل الخبرات والتجارب مع اللون والشكل ، مع الواقع والتجريد ، وبأصالة شخصية متفردة .

وقد استمر في العطاء الفني ، لفترة زمنية طويلة تزيد على (٥٠) عاماً ، وذلك لأنه قد شارك في معرض أقيم عام (١٩٣٦) ، وكان في السادسة عشرة من عمره ، واستمر في نشاطه الفني ، يقدم التجارب والبحوث المختلفة ، التي تدل على مدى حيوية هذا الانسان ، وقدراته اللا محدودة ، ويؤكد عبر ما يقدمه الآن ... انه وصل الى قمة العطاء الفني ، فهو قادر على وضع اللون في محله والدرجة الضوئية في مكانها ، سواء في مجال الألوان الزيتينة او المائية ، ولهذا أصبح فناناً معلماً في فنه ، وقدوة في عطائه ، ورغم هذه الذروة في العطاء التي توصل اليها ، نجده لا يكف عن البحث والاكتشاف والتجديد ، وذلك ليجد شيئاً مبتكراً لم يسبق اليه ، ويغني عمله دوماً ، ويطيه العمق ، والآفاق الجديدة .



نصير شورى - منظر



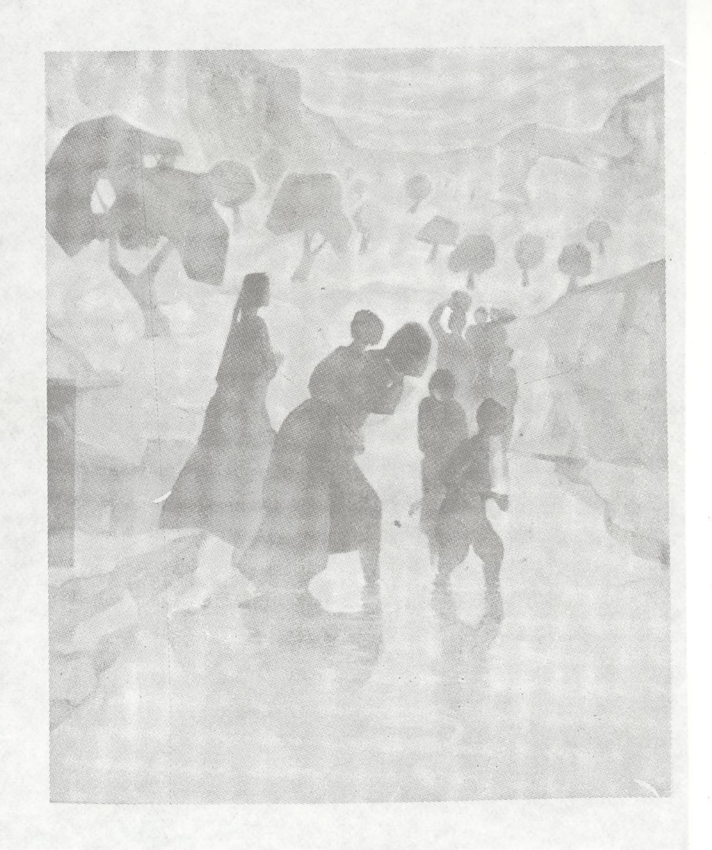
نصير شورى _ القارئة الصغيرة

ان من الواضح أن (نصير شورى) ، قد حقق هذه المرحلة المتطورة من الابداع ، من الاستمرار في العطاء ، بعد تجارب فنية عديدة أو مرت تجربته بمراحل مختلفة ، اكتسب من خلالها من الأشكال الفنية ، والرؤى الجديدة ، والتي أصبحت تقدم العون له لتطوير التجربة ، وايصالها الى المرحلة الراهنة .

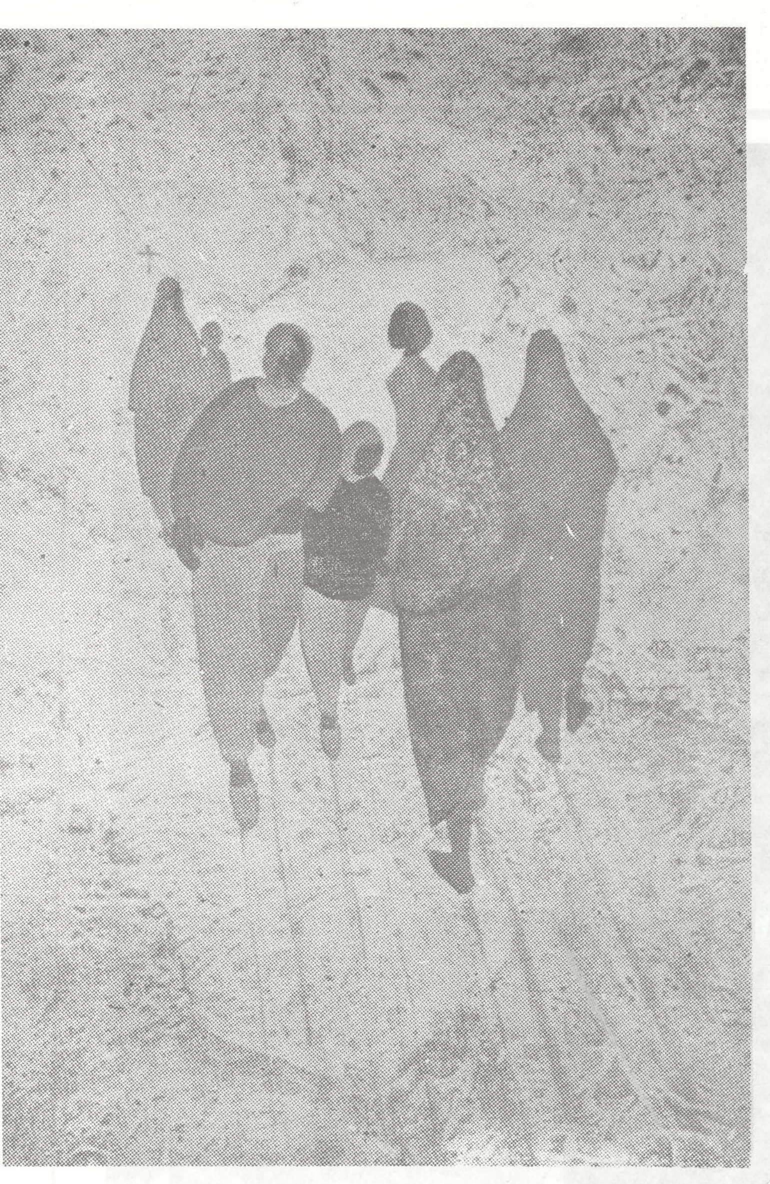
ولكن كيف كانت البداية الأولى ؟

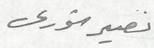
لقد تعلق بالفن منذ طفولته الأولى ، وأحب الطبيعة منذ البداية ، وتعلق بالبيت القديم ، وما فيه من حدائق وجماليات ، وشعر أن عليه أن يدرس الفن ، مخالفاً رأى والده وعائلته ، كان أبوه يطمح في أن يجعله طبيباً مثل شقيقه ، لكن (نصير) اتخذ قراراً مغايراً ، ورغم الصعاب التي تواجه الفنان في تلك الايام ، وما يتعرض له فقد أصر على المتابعة ، وزادته الصعاب تعلقاً بالفن ، واقبالا على الرسم ، والمشاركة في المعارض .

واذا أردنا الانتقال الى الحديث عن المؤثرات الأولى في تجربته ، وعن الاستاذ الأول الذي شجعه على المتابعة ، والاستفادة من هذه الموهبة المتألقة ، انه الفنان الرائد (جورج بول الخوري) الذي كان يعمل مدرساً للفنون ، وكان رائداً من رواد الفن ، ومن يشاهد لوحات (جورج خوري) التي رسمها في هذه الفترة ، يشعر بأنه فنان مرهف ، يعالج المنظر الطبيعي بحيوية ، وقد تأثر بالانطباعية أثناء دراساته للفن



نصير شورى





التشكيلي ، في (باريس) ، ولهذا فقد اعتمد اللون في بناء اللوحة ،واكتشف اهميـة ذلك ، وهكذا تعرف (نصير) على الانطباعية ، وعلى مفاهيم التعبير الفني باللون ، وقدم العديد من الاعمال تحت تأثير العلاقات اللونية ، واذا أضفنا الى ذلك كله ، ما جمله من حب للطبيعة الجميلة في (دمشق) وما حولها من المناظر ، والتعلق بالجمال ورهافة الحس ، الذي يعتبر جزءاً أساسياً من تكوينه ،، وهكذا نستطيع أن نتعرف على المكونات الرئيسية لتجربته الفنية ، ولشخصيته التي تلازمت مع تجربته .

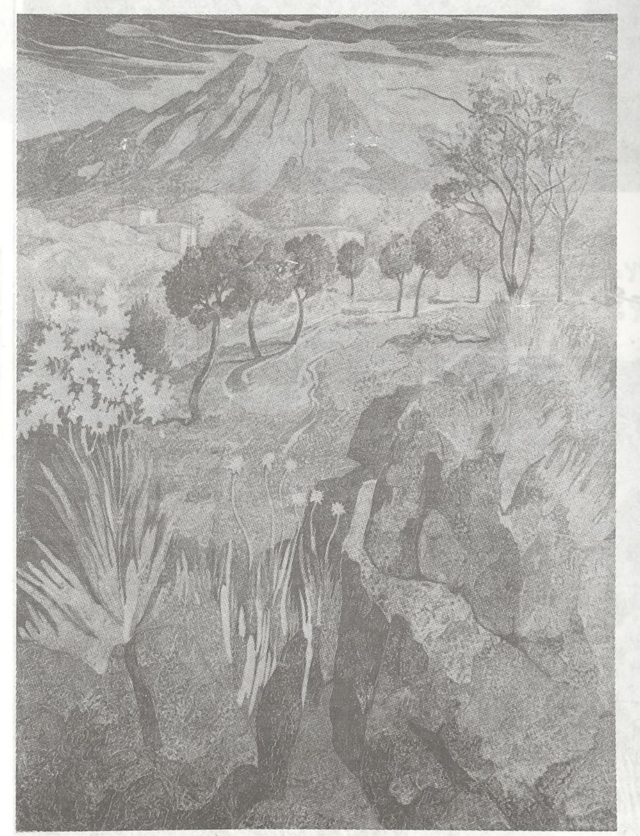
لكن هل اقتنع فناننا الشاب بما تعلمه في المدرسة ؟ وما تلقاه من مدرس الفنون ، ومن الطبيعة ، ان من الواضح أنه كان يتطلع الى دراسة الفن في كلية ، وكانت (روما) هي المكان المفضل ، اذ سبق له أن زار ايطاليا عام (١٩٣٩) وأحب هـذا البلد ، لكن ظروف الحرب العالمية الثانية ، لم تشجعه على السفر ، ولهذا قرر أن يتابع دراسته في (القاهرة) ، لما ذكر له من وجود كلية للفنّ فيها . والمديح الذي ذكر له عن هذه الكلية ، وهكذا تابع دراسته للفن على أيدي بعض الرواد في (مصر) ، والذين اصبحوا الاساتذة ، وتعرف على تجارب الفنانين العرب . والأجانب في القاهرة

وعلى الرغم . من ظروف الحياة الصعبة في (مصر) ، في فترة الحرب ، الا أن ذلك لم يؤثر عليه ، وشعر بأن آفاقا جديدة قد انفتحت أمامه ، واكتشف وجود عدد من الأساتذة الهامين ، والمؤهلين للعطاء الفني ، ويأتي في مقدمتهم الفنان (يوسف كامل) الذي كان من رواد الفن في (مصر) ، وكانت معالجته للأشخاص ، والمناظر ، تمتاز بالدقة ، التي لا تخلو من العفوية والحرية في التعبير أحياناً ، والاعتماد على الألوان المتحررة من الشكل في التصوير الزيتي ، وقد استفاد (نصير شورى) من أسلوب (يوسف كامل) في رسم المشاهد الطبيعية ، وتقديم موضوعاته بحيوية كبيرة ،



نصير شوري

نصير شوري.

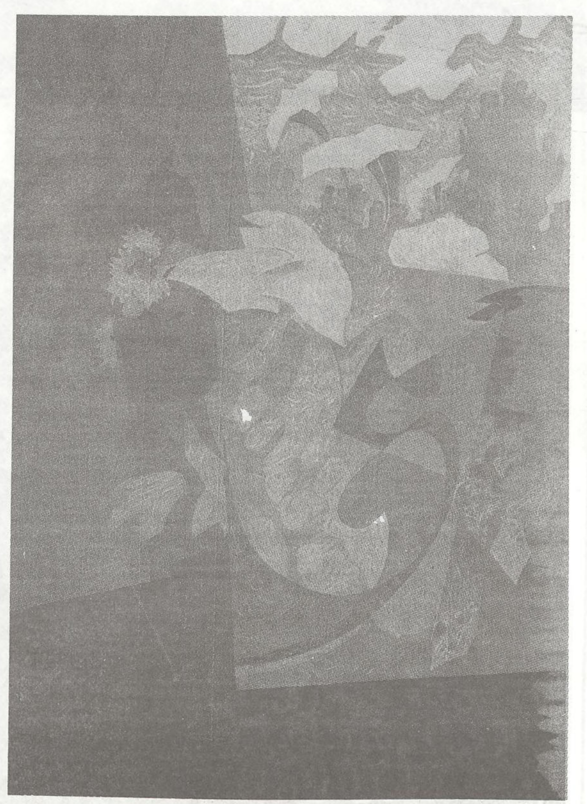




نصير شوري

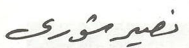


نصير شوري



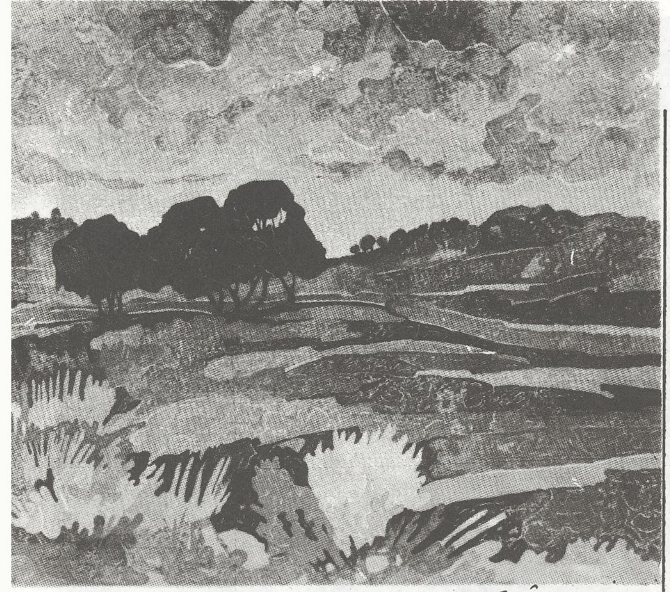


نصير شوري



نصير شوري





نصير شوري



نصير شوري

نصير شوري





والاعتماد على اللون وتدرجاته في البناء الفعلي ، هذا بالاضافة الى الدراسة الاكاديمية التي جعلته على اطلاع على الأساليب المنهجية في التعليم ، وأحاط بالعديد من الأمور الفنية ، والاكاديمية ، والثقافية ، والتي ساعدته على تقديم اللوحات التي تحمل التأثيرات الواضحة بجو الدراسة ، كما أن هذه الأجواء قد أعطته الزاد الضروري ليصبح مدرساً للتربية الفنية ، والفنون ، من الطراز الأول ، وغذت ثقافته الفنية بكل ما هو ضروري ، وأسهم هذا كله في تكوين جيل من الفنانيين الشباب الذين تتلمذوا على يديه .

لهذا تعتبر هذه المرحلة الدراسية ، من أهم المراحل في تكوين شخصيته الفنية ، وفي تطوير الموهبة الفنية ورفدها بالمعلومات ، والخبرات ، والتي جعلته يعود الى بلاده عام (١٩٤٧) ، وهو يحمل الكثير من الطموحات ، التي سعى اليها من قبل ، والتي لم تكن ممكنة لولا هذه الدراسة .

لقد تصادفت عودة (نصير شورى) الى بلاده ، بعد تحقيق الجلاء ، وانتهاء الحرب العالمية الثانية ، والتي ساعدت على ايجاد مناخ أفضل لممارسة الفن ، والانخراط في النشاط الفني ، ويتعاون مع الفنانين الآخرين لتطوير الحركة الفنية ، وتقديم العون للفنانين الشباب والاسهام في تكوين الهياكل الضرورية لتطوير هذه الحركة ، وهكذا يشارك في كل المعارض المحلية الرسمية ، والتي نظمت في تلك المرحلة ، وخصوصاً المعرض الأول الذي أقيم عام (٩١٤٧) ، في مبنى ثانوية التجهيز الأولى بدمشق (ثانوية جودة الهاشمي الآن) وعرض (٦٢) لوحة متنوعة مع مجموعة من الفنانين الرواد ، والعائدين من الدراسة ، بعد الجلاء ، وانتهاء



الحرب العالمية ، وقد توزعت موضوعات اللوحات التي عرضت بين (المناظر) و (والوجوه) ، و (الطبيعة الصامتة) ونحس بأن تجاربه الأولى بعد العودة ، تعكس المواضيع الشائعة في هذه المرحلة ، سواء من خيث اختيار المواضيع أو من حيث أسلوب المعالجة ، واحترام المظاهر المرئية للواقع ، والتصرف بالألوان بحرية اكبر .

وبدات تجربة (نصير شورى) تزاد اهمية ، وبدات لوحاته تتمتع بمنزلة خاصة في هذه المرحلة ، فقد نال الجوائز العديدة في المعرض الدوري السنوي للفنون التشكيلية الذي بدا ينظم معارضه عام (١٩٥٠) ، فقد نام الجائزة الثانية العام (١٩٥٠) و (١٩٥١) ، والجائزة الأولى خلال الأعوام (١٩٥٢) و (١٩٥٣) و (١٩٥٤) والثانية أيضا عام (١٩٥٥) ، وبالتالي لا يمر معرض فني هام ، الا ويشارك فيه ، ويأتي في المقدمة بين من نالوا الجوائز .

واسهم في النشاط الفني ، وذلك عن طريق [الجمعية السورية للفنون] التي تأسست عام (١٩٥٠)، والتي توزعت انشطتها بين المحاضرات الثقافية والمعارض ، وضمت عدداً كبيراً من الأدباء والفنانين ، وبدأ النشاط الفني يزداد في كل يوم ، وكذلك المعارض التي كانت تنظم في الجمعيات الأدبية والفنية ، والاندية ، وبدات أفواج من الفنانين الشباب ، والمهتمين بالفن . تتردد على المعارض . كما أن مرسم



نصير شورى

الفنان (نصير شورى) أصبح مقصد عدد كبير من الهواة والمهتمين ، ليستفيدوا من خبرته ؛ ويطلعوا على أعماله ، وكان عدد المستفيدين من خبرته كبيراً ، وذلك لأنه كان يحب ان يعطي النصائح للفنانين الشباب بسخاء وصراحة ، ولا يبخل عليهم بآرائه التي كانت مفيدة جداً .

نستطيع التساؤل هنا ، كيف تطورت تجربته الفنية خلال هذه المرحلة ، التي امتدت منذ عام (١٩٤٧) وحتى نهاية ... هذه المرحلة ؟

ان اللغة الفنية التي قدمها ، في هذه المرحلة قد توزعت حسب المواضيع التي قدمها في هذه المرحلة ؛ والتي انحصرت ضمن (وجوه الأشخاص) و (المناظر) وقد عبرت عن هذه المرحلة ، وقدمت الرؤية الفنية لنصير شورى خلالها .

واذا رجعنا الى التجارب التي رسمها في (القاهرة) ، وخصوصاً لوحته (غلام بائس – ١٩٤٤) ، و (ذات الوشاح الأحمر – ١٩٤٦) نحس بأن يلح على الموضوع الى سبر اغوار الشخص الذي يرسمه ، ولهذا لا يقف عند حدود (المحاكاة) للشخص ، ولا يقدم الملامح الفردية الخارجية وحدها ، بل يتجاوزها ليعبر عن الحالة النفسية للشخص ، وهكذا نرى (البؤس) وقد تجسد أمامنا ، والحزن نراه في وجه الفتاة ذات الوشاح الأحمر ، وهكذا سخرت العجينة اللونية الدسمة ، والحركة اللونية للمساحة ، من أجل التعبير



نصير شورى



نصير شورى

عن الحالة الانسانية التي يقدمها الشخص .

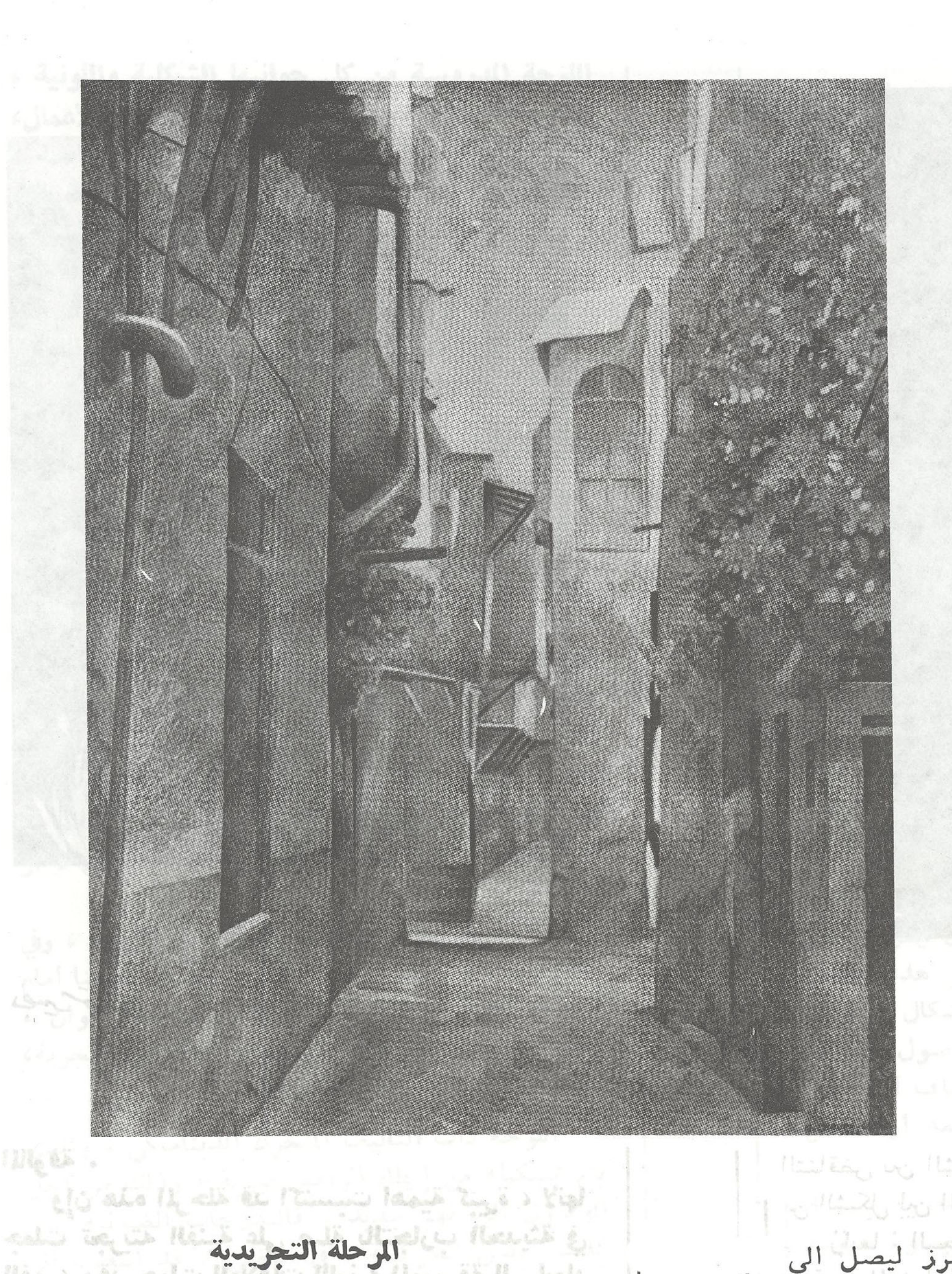
ويمكننا اكتشاف هذه المميزات في لوحته الهامة [ابتهال – ١٩٥٣] ، والتي فازت في معرض الفنون لعام (١٩٥٣) بالجائزة الاولى ، بأن الغاية الجوهرية ليس مجرد رسم لشخص ، باتقان ودقة ، وتحليل اللون والتأليف الجيد ، واظهار أهمية الاضاءة والتدرجات الضوئية ، بل الشيء الهام هو تقديم حالة نفسية ، ومن هنا نلاحظ أن تجربة (نصير شورى) قد اكتسبت أهمية كبيرة في رسم الوجوه ؛ ذلك لأنها تؤكد على المضمون الانساني للعمل ، وعلى الحالة النفسية للمرأة التي تجلس في وضعية الابتهال .

لكن المعالجة اللونية ظلت (انطباعية) ، نراها في تقديم المساحات المضيئة الضوئية الموزعة بدقة ، قسم علوي من الفتاة ، والمساحات المعتمة في الشعر الأسود ، والقسم الأسفل من الفتاة ؛ ونلاحظ أن التكوين قد اعتمد على مساحات ضوئية توزع الموضوع اليها ، وقد درس هذا التوزيع بدقة ليعطي التأثير المطلوب .

ونلاحظ بأنه قد درس علاقات (الأخضر) مع (الأحمر) وكذلك درجات الحرارة والبرودة فمن الألوان المختلفة قد أولاها اهتمامه ، وهكذا نحس بأن المفهوم الانطباعي للوحة قد برز بكل وضوح ، وحتى في المواضيع التي يعالج فيها الحياة اليومية ، فقد عمد الى توقيف لحظة زمانية ، وتقديمها عن طريق دراسة المفاهيم الأساسية للرسم بالألوان الزيتية .

أما لوحات المناظر التي قدمها فنحس بأنها أكثر تحررا من الوجوه والشخصيات ، فهو يتعامل مع اللون بحرية أكبر مفضلا التناغم اللوني ضمن لون واحد مسيطر ، والبحث عن شفافية ، يقدمهابشاعرية واحساس مرهف ، وعن طريق التناغم اللوني .

وإن لوحة [الخريف] التي رسمها في هذه المرحلة تعكس هذه المرحلة تماما ، ذلك لأن (نصير شورى) قدم لنا معنى الخريف ، لون واحد يتدرج بشفافية ورهافة ، ذلك لأنه اختزل الخريف في لون واحد ، وتلاعب بالشكل عبر هذه الرغبة في التعبير عن الرؤية اللونية للمشهد ، إن الوصول الى التحرر من الأشكال



الواقعية ، التي سادت قد بدأت تبرز ليصل الى (لون) يعكس الموضوع ، بحيث أصبح اللون هو (الموضوع) ، متحررا من ثقل المادة التي يعطيها الواقع ، والفرار الى عالم ملون يستمد عناصره من الواقع إلا أنه ليس نسخة عن هذا الواقع .

لهذا قيل بأن نصير يريد الانتصار على (المادة) عن طريق تمييع اللون ، والى الشفافية التي هي الانسجام بين الوان المنظر ، ولهذا لا نحس بثقل الأشخاص ، ولا ترى الواقع القوي الذي يتجلى عبر الخطوط والكتل ، بل إن الالوان تنسجم بدون تضاد ، ويصل الى أن الغاية هي اللون بحد ذاته ، واللون كما هو معروف يعكس العالم الداخلي ، ويقدم الذات ، وهكذا يحقق الفنان انطلاقته الكبرى حين يتحرر نهائيا من الشكل الى اللون .

المرحلة التجريدية
١٩٦٠ - ١٩٧٠

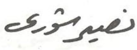
وفي المرحلة التالية من تجربة (نصير شورى) اتجه الى التجريد ، وقدم الأشكال الحديثة من الصياغات ، والتي انطلقت من المفاهيم الانطباعية ، وابتعد عن اللغة التقليدية في الفن التشكيلي ، ومن أجل الوصول الى الحداثة الفنية من خلال العلاقات اللونية المتناغمة ، والأشكال المعدلة انسجاما مع العلاقات الحديثة .

وقد أضاف الى التجربة الجديدة ، الكثير من الاضافات الشخصية ، ليصل الى لوحة مجردة مموسقة ، لها صفاتها الشاعرية الخاصة ، وأعطى لنفسه حرية مطلقة في البحث عن تناغمات لونية ، بعيدا عن المفاهيم التقليدية الجمالية ، وعن الأشكال



نصير شورى





المألوفة .

وإن هذه المرحلة قد اكتسبت اهمية كبيرة ، لأنها جعلت تجربته الفنية على صلة بالتجارب الحديثة في الفن ، وقد حملت العلاقات اللونية الموسقة الى أبعاد جديدة ، لم تكن معروفة عنده ، وبدات اللوحة تصبح عبارة عن مساحات من الألوان الفنية بالتدرجات الضوئية ، واكتشاف الصيغ المجردة ، وإعادة تأليف اللوحة وفق هذه المفاهيم .

وقد الح في لوحاته الجديدة على الأمور التالية :

أولا : تحويل اللوحة الى مساحات مختلفة من حيث علاقة الضوء ، وتقديم الدرجات المتنوعة للضوء في كل مساحة .

ثانيا : الاهتمام بالاختلافات في ملمس السطح لكل مساحة لإغناء المساحة بالمادة المختلفة بين سطح خشن، وناعم ، وذلك لابراز التباين بين مساحة واخرى .

ثالثا : الاعتماد على الأشكال الطبيعية التي اخذها من المناظر ، واستخدامها على نطاق واسع ، وابراز التناقض بين الشكل الهندسي والطبيعي ، والاستفادة من التباين بين التدرجات .

رابعا : البحث عن التأليف الجديد المتدرج المتناغم تارة ، والمتضاد مرة اخرى ، وذلك للتأكيد على التضاد بين الأشكال والمساحات .

خامسا : الوصول الى عدة اكتشافات هامة لها اشكالها الخاصة التي أكدت على غنى هذه المرحلة بالتجارب والاكتشافات التي استمرت حتى استنفذت كل المفاهيم التصويرية الحديثة .

ولهذا فقد أصبح (نصير شورى) من الفنانين الطليعيين ، ضمن الحركة الفنية في سورية ، واغنى الحركة التجريدية بالرؤية الفنية الخاصة ، وذلك لأنه قدم حوارا شخصيا مع المفاهيم التجريدية، واعطى اللوحة المجردة التي تملك الحس الشاعري ، والعلاقات المميزة من حيث التأليف والصياغة .

وحين استنفد هذه التجارب ، كان قد أغنى تجربته بكل المفاهيم الحديثة، وأكد على اهمية التجريد

في الفن ، واهمية الرؤية الجديدة ، التي ساعدته على اكتشاف أسلوبه الخاص فيما بعد .

المرحلة الجديدة
١٩٧٠ ـ ١٩٩٠

وفي التجارب الشخصية التي قدمها (نصير شورى) بعد التجريد ، عاد الى الواقع مرة أخرى ينهل منه ، ويضيف خبراته التجريدية ، وقدم مفهوما جديدا للفن يمتزج الواقع فيه مع التجريد ، ويتفاعلان في كل مشهد ، وأعطى لفنه خصوصية لم نألفها عنده.

ونحب أن نوضح أن تجربة (نصير شورى) الجديدة ، هي نتيجة طبيعية لتجاربه المختلفة مع (الطبيعة) ، وخبراته مع (اللون) ، وتعلقه بالجمال، وبحثه عن صياغة جديدة مختلفة عن المفهوم التقليدي للواقع ، وعن المفاهيم التجريدية كلفة ، وعلاقة بين الأشكال والألوان بتأليف محض .

فقد اكتشف أن (المنظر) يمكن ان يتألف من عناصر من الواقع ، ومن عناصر يشكلها من الذهن ، ويمكن أن يبدل الأشكال لتنسجم ، وكذلك الالوان لتتناغم ، وأصبح المفهوم الجديد للفن ، هو في عملية التأليف لهذه العناصر الموجودة ، والمختزنة في الذاكرة، والإعتماد على أن (الجمال) كما يراه الآن ليس الجمال الطبيعي الذي نراه في الطبيعة ، وليس هذا الجمال هو التأليف المحض للعلاقات الملونة والأشكال عن طريق الذاكرة ، وإنما الجمال الفني يمكن الوصول اليه عن طريق بحث في اللوحة بالذات ، واكتشاف أن جمال اللوحة شيئا مستقلا عن جمال الطبيعة أو الذهن المؤلف لجماليات لها طابعها العقلاني .

لهذا بدأ يرسم على أوراق صغيرة بعض المشاهد، ويؤلف من الذهن ، يتدخل في المشهد المرسوم حسب رغبته ، وهكذا فاللوحة إعادة رسم الواقع عن طريق التأليف الفني ، وهكذا اصبح الجمال عنده ليس ما نراه في الواقع ونسجله ، كما هي حال اللوحات الإنطباعية ، وليس التناغم الشكلي المجرد ، بل اللوحة لها خصوصيتها ، ولكل لوحة تفردها ، تارة يطغى الموجود على التأليف ، وتارة يطغى التأليف ، وأخرى يتناغم اللون بتدرجاته ، وأخرى نرى لونا واحدا ، وأخرى تدرجات لونين متناغمين وتفاعلهما ، أو تضاد بين تدرجات لون في المقدمة ، مع لون آخر في الخلفية.

وهكذا أصبح الفن هو علاقة من نوع ما بين عناصر الشكل الطبيعي الموجودة ، والمحورة بالمفهوم الخاص لعلاقات الأشكال ، ومع اللون المختلف حسب اللوحة المرسومة .

ونستطيع أن نقول هنا بأن (نصير شورى) يقدم اللوحة المدروسة من كل جوانبها الشكلية واللونية ، والتي تقدم لغة جديدة مبتكرة في كل عمل من الأعمال، وهكذا اصبحت اللوحة عنده لها شخصية خاصة ، فيها البحث عن الجمال اللوني والشكلي بخصوصية ، ولكل لوحة تفردها في هذا البحث ، ولها عالمها المستقل عن غيرها، لأن التأليف الذي يتم هو وليد لحظة العمل، والنتيجة هي تأليف جديد ، وتفرد ، وعلى الرغم من تقارب تقني في اللوحات الجديدة ، ولكن تبقى اللوحة المتفردة بجماليتها الخاصة هي الأساس .

وخاض هذه التجربة ، بروح الفنان المحب للاكتشاف والتجديد ، وأعطى لكل تجربة خصوصيتها المستقاة من التأليف، والتنفيذ، ورسم مئات اللوحات التي سجلت المشاهد المختلفة ، وعبر عن طريق هذه اللغة الفنية عن كل ما يريد قوله من مواضيع وأشكال.

لكن هذه التجربة التي وصلت قمة العطاء ، وقدمت الدليل تلو الدليل على قدرته على التعبير ، عن طريق مختلف المواد الفنية ، والأشكال ، وباستخدام التقنيات المختلفة التي أعطت لفنه طابعه الخاص ، لم تقف عند هذه الحدود ، ولا عند هذه الأشكال ، وذلك لأنه قد عاد مرة اخرى ليجدد نفسه ، ويقدم لنا المزيد من البحوث والتجارب ، سواء من حيث الألوان ، أو الأشكال .

وإن التجديد الذي قدمه في المرحلة الأخيرة ، وفي العام (١٩٩٠) قد جعله يتجاوز نفسه ، ويضعنا أمام لوحات كبيرة ، تارة بلون واحد ، أو بعدة الوان ، ولعل أهم ميزات المرحلة التي تمثل انعطافا في التجربة، وذلك لادراك عدة أمور ، ولعل أهمها :

اللوحة ذات التأليف المتحرك الديناميكي ، والذي يتم تشكيله من إعطاء الواقع حيوية ، وذلك من أجل الوصول الى فهم جديد ، فالتدرجات الضوئية التي كانت تعكس الحركة ، في الماضي ، قد انتقلت الى الأشكال نفسها ، بحيث ترى الطبيعة قد حورت لتعكس حالة وجدانية داخلية ، فالتأليف لا يعتمد على السكون الخارجي للشكل المؤلف ، بل يعتمد على العناصر التي تتحرك وفق رغبة الفنان ليعكس عالما جديدا من الأشكال والألوان ، وهذا العالم الجديد لا يعتمد الفنان فيه على تدرجات الألوان وتناغمها ، بل يعتمد على تحويرات لها طبيعة هندسية ـ ديناميكية ، أو عضوية ـ لها جانبها المرتبط بالطبيعة ولها امتداداتها التأليفية المرتبطة بالجمال الجديد ، الذي نقول عنه بأنه تأليف عالم ملون غني بأشكاله ، وقد ابتعدت عن الواقع لتصل الى الخيال الذي اصبح يمثل جانبا هاما في أعماله ، وهذه الرحلة الجديدة أوصلته الى تخوم جديدة من التعبير وجعلته يقدم عالما هو مزيج من الحلم والتأليف الخاص للواقع .

الأيقونة

بدايات وتاريخ

الياس زيات

مَن ينصف بلادي ويخبر بأن الأيقونة وُجدت أولا فيها ...

معطيات أثرية وتاريخية تشير الى هذه الحقيقة، الا أن تأويل تلك المعطيات هو مجال بحث ونقاش، وهو ما حدى بالبعض الى الإقرار وبآخرين الى اللامبالاة بله النفي . والتأويل يأتي من صفة الباحث فان اعتراه مس" من عصبية أتبع تحليله العلمي ما به من خفي أو ظاهر .

يُجمع الباحثون في منشأ الايقونة على أن ظهورها الأول كان في مصر، ويتكلم البعض عن فلسطين وسورية، واذا ما ذُكرت انطاكية والموصل والرها فتاتي فرادى فلا يتاح للقاريء ان يربط بين الأثر والجوار والكل .

سأحاول أن أسلط ضوءا على سورية بحثا عن أصول الأيقونة فيها وابرهن على دورها الهام والمميز، وأعني به دور سورية ، في التحضير لهذا الفن وبرمجته في قالب حفظ للأيقونة خطها العام أو كاد .

واذا كانت الايقونة قد واكبت انتشار المسيحية في سورية في فترة كانت البلاد من الامبراطورية الرومانية، فلنعلم أن السوريين **شاركوا** في صنع ماسمي بالحضارة الرومانية ففعلت حضاراتهم القديمة في اللبوس الروماني وتفاعلت به(١) ، كما حصل أثناء المد الهلنستي من قبل ، واذا ما انتقل الحكم ، من بعد ، الى بيزنطة العاصمة سُمّي بيزنطيا كل ما تم له التحضير في أرجاء الامبراطورية ، وأعطت سورية يومها ، كعادتها ، عطاء غزيرا(٢) .

ان تفرد سورية أتٍ من قدرتها على احتواء الجار والبعيد بحيث هي مركز حركة النواس من بلاد الرافدين الى أرض الفراعنة وبحيث اعطت لمنتوجها الحضاري معنىً فهو سوري .

لقد اخترت لبحثي اليوم مجالين : أولا ، الأيقونة في القرن الثالث الميلادي وتأثير الفن المعاصر والمجاور في بنيتها الشكلية ، وكيف أن تلك البنية ظلت ، قرونا بنية للايقونة . ثانيا ، الايقونة في المخطوطات والمنمنمات منذ القرن السادس وحتى الزمن الحاضر .

ويصح هنا أن نعرض الايقونة : فهي كل رسم وتصوير كنسي طقوسي على الجدار أو بالفسيفساء أو على لوحة خشبية أو في الكتب أو على الادوات المستعملة لغرض التبرك .

آ ـ دورا أوروبس (صالحية الفرات) والأيقونة .

تظهر الحفريات الأثرية ان الأثر الفني الاول المسيحي ، في سورية ، يعود الى اوائل القرن الثالث (سنة ٢٤٠ م) ، وقد وجد هذا الاثر في دورا اوروبس في بيت للتبشير والعماد مزين بصور جدارية تعالج مواضيع من الانجيل (توجد تلك الصور في متحف جامعة ييل في اميركا) .

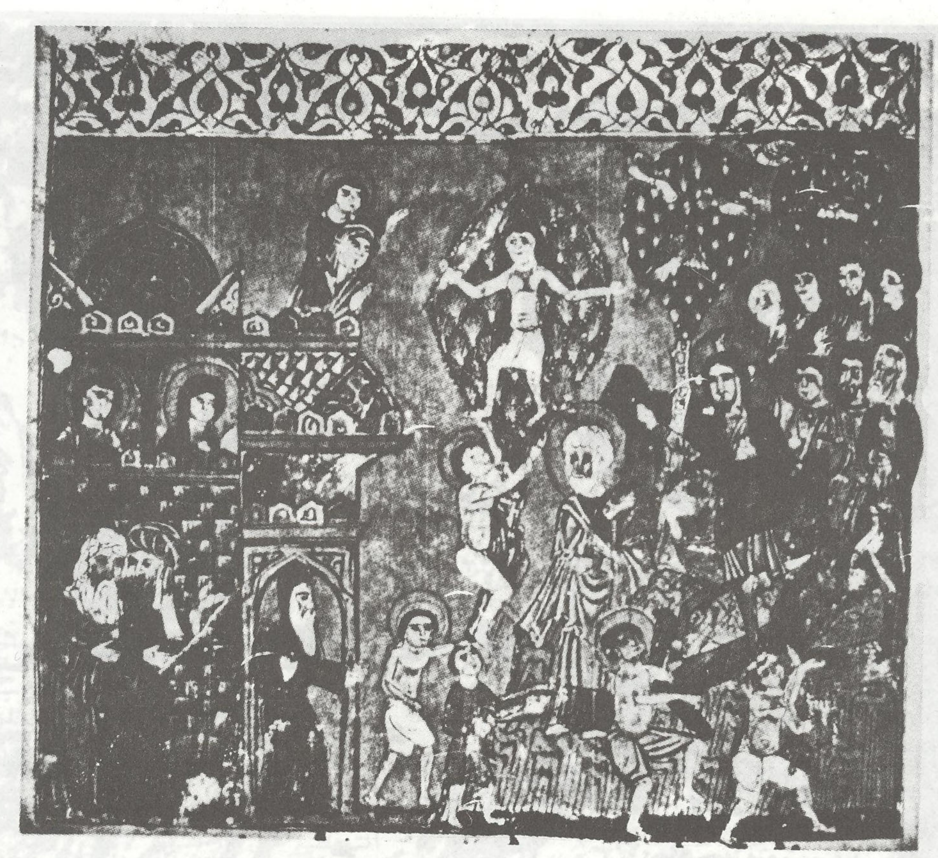


حاملات الطيب (تفصيل) جدارية من البيت المسيحي في دورا أوروبس (سنة ٢٤٠ م)

دعونا نستقرىء الآثار المعروفة وندرس عليها . أما التساؤل لماذا كان علينا ان ننتظر حتى بدايات القرن الثالث ولماذا لم يعتمد اتباع المسيح التصوير منذ نشوء الدعوة ، أم هل كان خلاف حول الصورة في العهد الأول للمسيحية ؟ فذاك مجال لبحث ندعه لمناسبة متخصصة . وسنرجىء ، كذلك ، البحث في لاهوت الايقونة ورمزها لمناسبة اخرى متخصصة . إلا انه لا بد من الاشادة هنا بالقديس يوحنا الدمشقي المنصور بن سرجون (حوالي ٦٥٠ - ٧٥٠م) مرجع اللاهوت الشرقي(٣) ، الذي كتب دفاعاً عن الايقونة ، باليونانية يوم كان راهباً في دير مار سابا قرب القديس، وتلميذه ثاونوروس أبي قرة (المتوفي سنة ٨٢٥ م) الذي كتب بالعربية ، ميمراً في تكريم الايقونات(٤) ، وكلا الاثنين من آباء الكنيسة السوريين المشهود لهم .

لقد وُجد في دورا أوروبس عُدة معابد لديانات مختلفة ومن عصور مختلفة ، فاذا ما استعرضنا الرسوم الجدارية في تلك المعابد وجدنا تأثير الفن التدمري(٥) في الحركات ونسب الجسم وفي المعالجة بالخط وفي ثنايا اللباس .

ان فن تدمر نجده في نموذج آخر للفن المسيحي ، واعني به ايقونة قبطية من القرن السادس الميلادي تمثل السيد المسيح والقديس ميناس (متحف اللوفر في باريس) ، ففي الوقفة ونسبة الرأس الى الجسم وفي الايدي والثياب وتعبير الوجه ما يذكر بنماذج تدمرية من القرن الثاني الميلادي . وقد أثبت الاستاذ الأب بيير دي بورغيه(٦) ان فن تدمر في القرن الاول والثاني كان من روافد الفن القبطي .



أحد الشعانين صفحة من انجيل طقسي
بالسريانية - الموصل سنة (١٢٢٠ م)

بذلك نقف على أن التأثيرات الاسلوبية كان يمكن لها أن تستمر في المناطق المتجاورة، في أواخر العصر الكلاسيكي، عدة قرون، خاصة وان فن الايقونة هو فن طقوس وتقاليد، والطقوس تحفظ التقليد وممارستها تساعد على استمراره.

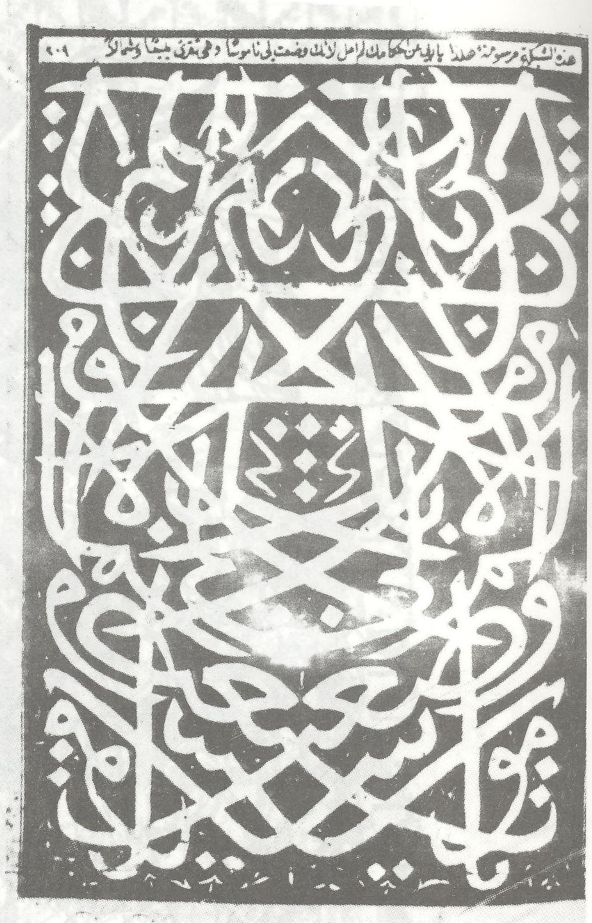
مثال آخر عن أثر الفن التدمري في الايقونة ساقته لنا الدكتورة فرناندا دي ما في استاذة تاريخ الفن في جامعة الحكمة في روما، وكانت قد القت بحثها المسهب من على هذا المنبر في ندوة الايقونة السورية سنة ١٩٨٧(٧): ايقونة القديسين سرجيوس وباخوس - من الفترة السابقة لحرب الايقونات - اصلها من طور سيناء وموجودة حالياً في متحف كييف روسيا.

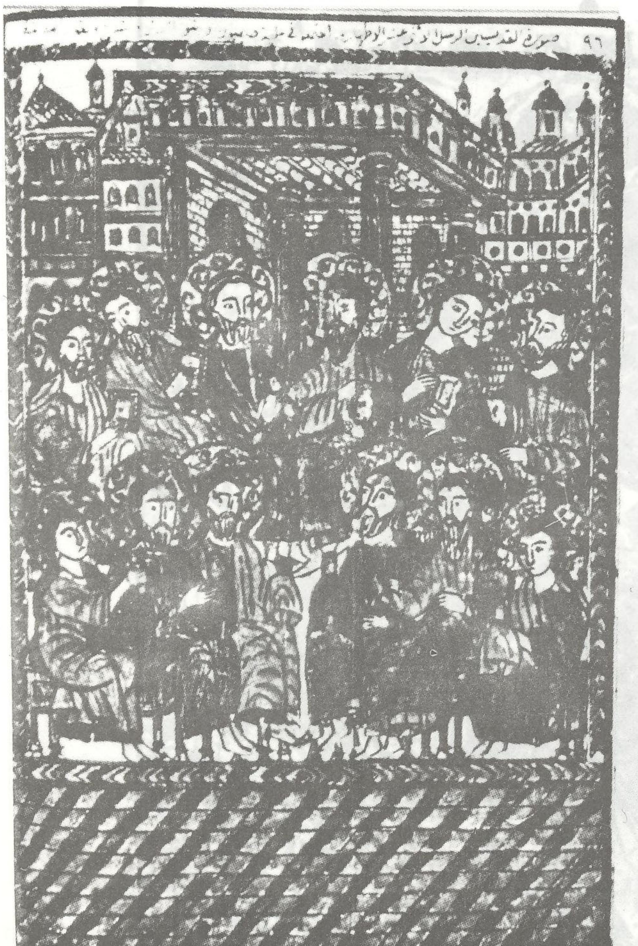
لقد هنالك جدل بين الباحثين حول المصدر السوري لهذه الايقونة فعمدت السيدة دي مافي الى قطع الشك باليقين مبرهنة على المنبت السوري للايقونة وان فنها متجذر في فن تدمر. سأحاول أن الخص دفاع السيدة دي مافي الطويل في الاسطر التالية:

يعتبر (سرجيوس القديس) الرامز الى سورية، عندما نحسب العدد الكبير من الكنائس المكرسة له في البلاد خاصة بين القرنين الخامس والسادس.

تمثل الايقونة (القديس سرجيوس) ورفيقه القديس باخوس بجذعيهما تعلوهما صورة مصغرة لوجه السيد المسيح، يلبس كل من القديسين خيتونا أرجوانيا وكلاميد أبيض معقودا على الكتف بواسطة حلية، انهما قديسان محاربان. والسيدة (دي مافي) يعد أن درست الاثار النحتية نصف البارزة للآلهة التدمرية والجذوع الجنائزية التي تمثل الفن التدمري في القرنين الثاني والثالث الميلاديين ولاحظت الخصائص الاساسية لتلك الاثار: الجبهية المطلقة وتكرار الحركة والتعبير عن انكفاء الى الذات للتأمل في الوجود والحياة الاخرى، كما حظت ان الراس في الجذوع الجنائزية ينفر نفورا شديدا وكذلك الايدي وان الانامل متطاولة تمسك بما يدل على موقع الشخص في الحياة الدنيا وان ثنيات الثياب هي أخاديد تتكرر ايقاعيا، وجدت، دي مافي، في صورة القديسين سرجيوس وباخوس تلك الصفات نفسها. صحيح أننا هنا أمام أثر مصور، انما لا شيء يمنع ان يستمر الاتصال بين مختلف التقنيات في العصر الواحد.

ان قلنسوة الشعر والهالة القدسية وشكل العيون والفم، متماثلة في النحت التدمري وفي ايقونة





صفحتان من مخطوط (الناموس الكنسي) قام بنسخه وتصويره قسطنطين داوود الحمصي سنة ١٨٦٦

سرجيوس وباخوس .

ونضيف الى تلك العلاقة الاسلوبية ، بين الجذوع التدمرية وايقونة سرجيوس وباخوس ، صلة فكرية ، وهي ما يبدو من اشارة الى عالم الغبطة والتوازن الذي ينتمي اليه الشخص في ما وراء القبر ، فلا عجب ان تكون هنالك عقيدة تداولتها ديانات المنطقة أدت الى هذا التجرد من الزمن البادي في صور التدمريين ، قبل الايقونات بزمن ، مما جعل تلك الصور تبدو متكررة ، كما أصبحت الايقونات متكررة لاجيال. ولا عجب أيضا ان تأتي أيقونة سرجيوس وباخوس ، تلك ، من سورية الداخلية في فترة سرت المسيحية فيها كالنار في الهشيم ويبرع فنانوها بأسلوب تشرب الفنون الرافدية القديمة كما استوعب المد الهلنستي . ثم ان الوجود المبكر للايقونات في سورية قد جاء ذكره في رسالة أفسابيوس اسقف قيصرية (٢٦٥ ـ ٣٤٠ م) الى قسطنطينة جوابا على طلبها الحصول على ايقونات ، فيؤكد الاسقف لها وجود تلك الايقونات ويحثها على اكرام الله دون وساطة لان الاسقف كان مناهضا للايقونة .

وقد اعتاد الباحثون ربط الايقونات بالصور الجنائزية التي من الفيوم في مصر ، الا أن الصور التدمرية ليست أقل منها تماشيا مع مفهوم الايقونة . وتختفي الصور الجنائزية في تدمر بعد القرن الثالث بينما لا تظهر صور الفيوم الا اعتبارا من القرن الرابع.

وتؤرخ البنيدة دي ماني أيقونة القديسين سرجيوس وباخوس في القرن الخامس الميلادي او السادس .

من القرن الرابع حتى الثامن

نجد في سورية من القرن الرابع حتى الثامن أيقونات هي صور منقوشة على حواجل الزيت المقدس وعلى تذكارات الزيارة وعلى طبعات الخبز ، الاشياء التي كان يحملها الحجاج معهم بعد زيارة قبر السيد المسيح او قبور القديسين والشهداء التي انتشرت من فلسطين حتى شمال سورية . مثال ذلك :

ـ حواجل للزيت المقدس من القرن الرابع حتى السابع من فلسطين وهي موجودة في متحف مونزا في



الصعود - صفحة من انجيل ربّولا
- الرها - سنة ٥٨٦ م.

ايطاليا.

- حواجل للزيت المقدس من القرن السادس من حمص والزبداني وهي موجودة في متحف دمشق.

- طبعات الخبز من القرن السابع والثامن من شمال سورية في متحف دمشق.

- تذكارات للتبرك من القرن السادس من شمال سورية في متحف دمشق.

- صينية التقدمة من القرن السادس من شمال سورية وهي من الفضة وموجودة في متحف دمبرتون أوك في واشنطن.

- اناء فضي من القرن السادس من حمص وهو في متحف اللوفر في باريس.

- كأس مذهب من القرن السادس من أنطاكية وهو في متحف المتروبولتيان في نيويورك.

ان ما يلفت النظر في الرسوم المنقوشة على تلك الاثار انها تتبع برنامجا ايقونوغرافيا يكاد يكون نفس الذي وصل الينا عبر الاجيال.

والعالم اندريه غرابار(٨) اذ يتساءل عن ذلك الكمال الايقونوغرافي ويعتبره قفزة نوعية بالنسبة الى صور الديماميس في القرن الاول والثاني، لا يجد تفسيرا سوى أن فن دورا أوربس قد توسط في التهيئة لهذا الشكل الايقونوغرافي المكتمل.



صفحة من مقامات الحريري بيد يحيى بن محمود الواسطي - بغداد سنة ١٢٣٧ م

ب ـ المخطوطات والمنمنمات(٩)

تحوي المكتبات الوطنية العالمية عددا كبيرا من المخطوطات اليونانية والسريانية والعربية ، التي تعالج مواضيع متعلقة بسورية والبلاد العربية . ويهمنا منها ما احتوى صورا وزخارف ، فمن بينها اناجيل وكتب طقسية فيها ايقونات موضوع بحثنا .

لقد اخترت نماذج من عهود متفرقة تفيد في درس تأثير فنون سورية والمنطقة العربية ، من العراق الى مصر ، على فن الايقونة .

ترجع أقدم المخطوطات المصورة، العائدة الى الشرق المسيحي ، الى القرن السادس الميلادي ، وهي سفر التكوين (المكتبة الوطنية في ڤيينا) وانجيل روسانو (كاتدرائية روسانو في ايطاليا) وجزء من انجيل من سينوب (المكتبة الوطنية في باريس) ، تلك الكتب الثلاثة كتبت باليونانية وقد وجد فيها المختصون ، كالاب جول لوردا والاستاذ كورت ويتزمان ، ما يدعو الى الاعتقاد انها من أصل سوري ، لما في أسلوبها من تحوير وقربى من فنون المنطقة السورية .

أما الانجيل الذي نسخه بالسريانية ربولا الراهب وصوره في دير زغبة قرب الرها سنة ٥٨٦ م (المكتبة اللورنتية في فلورنسا) فيحتل مكانة هامة في تاريخ المخطوطات الشرقية لانه باللغة السريانية أولا وثانيا لان في صوره استمرار التعبير الخاص بفنوننا القديمة ، ومثله كتاب الانجيل المكتوب بالسريانية والمصور ،وهو من القرن السابع الميلادي (المكتبة الوطنية في باريس)، وفي المكتبة الوطنية في باريس انجيل باللغتين القبطية والعربية مصور كتبه ميخائيل الدمياطي سنة ١١٨٠م.



وجدا الملك مايتًا والملكه على الكرسي وميخاسيل بقربها امرت البطريرك
ان يكللها به ولما البطريرك لما راى الملك ميتًا صار كالمات وبقي متفكرًا
ماذا يعمل فلما راته الملكه متحيرًا اعطته خمساية وزنة من الذهب وللجماعة
الاكليرس مثل ذلك وهكذا كللهما ودفنوا رومانس يوم الجمعة العظيمه

تملك ميخايل الكاطالليتس

وفي ابتدا تملك الملكه لميخاسيل ملكا واجلسته على كرسي الملك ورسمت
البطريرك في سنة ستة الاف خمساية اثنين واربعين
اسمه يوحنا هذا كان رجلا خيرًا نقيًا فاضلا في الغايه فارسل منشور
الى ديار المسكونه بان الملك رومانوس مات واستخلف ميخاسيل في حياته
وتزوج بالملكه فارتضوا الجميع بذلك ما خلا قسطنطين العربي فانه كان
قائمًا في خدمة ملوكيه فخلع كثيرين عن طاعة الملك وما تكلم ان يدعو
ملكا نعم كيف يكون الرجال الفاضلين المشرفين ذوي الحسب والنسب
الذين هم من جنس بنيه لم يصر احد منهم ملكا ومثل هذا ميخاسيل الذي لا
في القمه من الرجال ثلاثة فلوس

صفحة من مخطوط كتاب الدر المنظوم في اخبار ملوك الروم
قام بترجمته ونسخه وتصويره يوسف المصور الحلبي
القرن السابع عشر.

في مكتبة الفاتيكان انجيل طقسي باللغة السريانية نسخ وصور في دير القديس متى قرب الموصل سنة ١٢٢٠ م ، اي في فترة من فترات ازدهار فن الكتاب نتيجة لنشاط حركة الترجمة والنقل بين اللغات اليونانية والسريانية والعربية ، لذا فكان من الطبيعي ان تأتي الايقونة في هذا المخطوط مثالا للتصوير الشائع آنذاك في المخطوطات العربية والسريانية عى السواء .

ويكفي أن نقارن بين صور الاناجيل تلك ، من سنة ١٢٢٠ م ، وصور كتاب « مقامات الحريري » التي صورها الواسطي سنة ١٢٣٧ م في بغداد أو مع صور كتاب « الترياق » من شمال العراق سنة ١١٩٩ أو كتاب « مختار الحكم ومحاسن الكلم » المصور في سورية في النصف الاول من القرن الثالث عشر ، حتى نلمس مدى القربى بين تلك المخطوطات في الرسم والتلوين والزخرفة والتأليف بين الكتابة والصورة في الصفحة الواحدة .

وهذه صفحة من مخطوطات « رسائل الرسل واعمالهم » باللغة العربية ، مصورة دمشق سنة

١٣٤١ ، وبلفت جمال الخط وأناقته النظر في تلك الصفحة . ان الخط لا يقل أهمية عن الصورة في المخطوطات العربية بخاصة ، لان الخط أيقونة مكتوبة والايقونة آية مصورة وهذا موضوع حوار لمناسبة قادمة .

وقد افادت البحوث ان مخطوطات بالعربية مصورة بيد يوسف المصور الحلبي(١٠) المشهور بتصوير الايقونات في القرن السابع عشر ، وتابع ، في القرن الثامن عشر ، نعمة الله بن يوسف المصور الحلبي عمل أبيه في الايقونات ونسخ المخطوطات وتزيينها بالصور والزخرفة . وفي متحف دمشق انجيل باللغة العربية من القرن الثامن عشر مزين بصور الانجيليين الاربعة تبدو ملامح المدرسة الحلبية فيه .

وهاتان صفحتان من انجيل عربي كتبه وزخرفه الشماس يوسف الكاتب البيروتي في اللاذقية سنة ١٦٨٠ . وصفحتان من كتاب الناموس الكنسي نسخه بالعربية وزخرفه عيسى اللاذقي في حمص سنة ١٧٩٠ .

أما المثال الاحدث للمخطوطات العربية المزينة بالايقونات فهو كتاب الناموس الكنسي الذي نسخه وزخرفه قسطنطين بن الخوري داوود الحمصي سنة ١٨٦٦(١١) . لقد عاش هذا الخطاط والمزخرف في حمص وهناك عمل على نسخ وزخرفة عدد من الكتب بقي قليلها . ومما يلفت النظر في عمه انه كتب آية بخط الثلث على طريقة المرآة الصوفية وصور أيقونة برسم تلقائي ولون جريء بحيث أدى تعبيرا عن الموضوع واضحا ، أليس هذا ما أنسناه في مخطوطاتنا القديمة وفي النماذج التي أتينا على ذكرها ؟

ان المعنى السوري الذي لمسناه في الايقونة التي نشأت على أرضنا هو تفاعل حضاري بين فنون المنطقة ، وقد حاولنا اظهار بعض مدلولات هذا التفاعل ، في اطار الشكل ، في فنون النحت والرسم والتصوير .

واذا ما لخصنا ميزة هذا الفن ، نقول انه تلقائي يعتمد الخط لاداء الفكرة واللون الجريء كي يضيء تلك الفكرة ويقوي التعبير . هذا الفن يعتمد الذات منطلقا يختمر فيها التأمل في الانسان والارض الرحبة والبحر والافق . هذا الفن حر من أسر الشكل المرئي .

والتراث كالجمر تحت الرماد ، يخبو في الظاهر حتى اذا ما واتته الظروف عاد الى مضائه . ذلك التراث في التصوير السوري نراه مستمرا في جداريات قارا ودير مارموس الحبشي من القرنين الثاني والثالث عشر وفي جداريات وادي قاديشا ودوما لبنان من الفترة ذاتها ، كما نراه في أيقوناتنا النهضوية منذ القرن السابع عشر ، ويبدو بوضوح أشد في أيقونة النصف الثاني من القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر .

مراجع البحث

(١) وقائع المؤتمر الدولي التاسع للآثار الكلاسيكية ، دمشق ١٩٦٩ ، مجلة الحوليات الاثرية العربية السورية ، المجلد الحادي والعشرون ج ١ و ٢ .

(٢) المطران جورج خضر : الايقونة ، تاريخها وقداستها ، ص ١١١ ، منشورات دار النهار ، بيروت ١٩٧٧ .

(٣) المئة مقالة في الايمان الارثوذكسي للقديس يوحنا الدمشقي ، تعريب الارشمندريت ادريانوس شكور ، منشورات المكتبة البولسية ، بيروت ١٩٨٤ .

(٤) ميمر في اكرام الايقونات لثاوذورس أبي قرة ، تحقيق الاب اغناطيوس ديك ، منشورات التراث العربي المسيحي ، المكتبة البولسية ١٩٨٦ .

(٥) SUSAN MATHESON : DURA - EUROPOS. Yale University Art Gallery 1982.

(٦) PIERRE DU BOURGUET : L'ART COPTE. pp. 29 et 59. Réunion des Musées Nationaux. Paris 1964.

(٧) FERNANDA DI MAFFEI : L'ICONA DEL SERGIO E BACCO DEL MUSEO DI KIEV E LA SIRIA, una proposta di origine e di datazione.

(٧) ANDRÉ GRABAR : MARTYRIUM. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétion antique, Paris 1943-1946.

(٩) JULES LEROY : LES MANUSCRITS SYRIAQUES A PEINTURES, P. GEUTNER, Paris 1964.

KURT WEITZMAN: LATE ANTIQUE AND EARLY CHRISTIAN BOOK ILLUMINATION, G. BRAZILLER, N. Y. 1977.

ALXANDRE PAPADOPOULO : L'ISLAM ET L'ART MUSULMAN. MAZENOD, PARIS 1976.

RICHARD ETTINGHAUSEN : LA PEINTURE ARABE. SKIRA 1962.

THOMAS ARNOLD PAINTING IN ISLAM, DOVER N. Y. 1965.

(١٠) SYLWA AGEMIAN : Yousuf Al-Halabi, Peintre Melkite du XVIIe s., in Revue Roumaine d'Histoire de l'art XVIII, 1981.

(١١) كتاب الناموس المقدس الشريف ، منشورات مركز الدراسات الارثوذكسي الانطاكي – بيروت (تحت الطبع) .

الفنان الراحل سهيل الأحدب ١٩١٥ - ١٩٦٩

موريس سنكري

« الفنون الجميلة قديمة في حماه قدم العاصي والنواعير والقلاع والروابي ، طبيعتها الجميلة ألهمت أبناءها الفن ، شعرا وغناء وموسيقى وتصويرا ».

سهيل الأحدب – مجلة العمران – ١٩٦٩

تنبسط حماة ، كما المجد على رقعة واسعة من ضفاف العاصي ، خضراء ، صهباء ، تكحل عينيها طحالب زيتية التخضيب . استراحت بهناء على جسد نواعيرها السمر ، بنشيجها العالي الآسي ، الذي دفنت به حزنا تراكم عبر سلسبيل الدهر . لم تنفض عنه اختلاجات العصافير الهادية ، وزقزقاتها العرسية الباسمة .

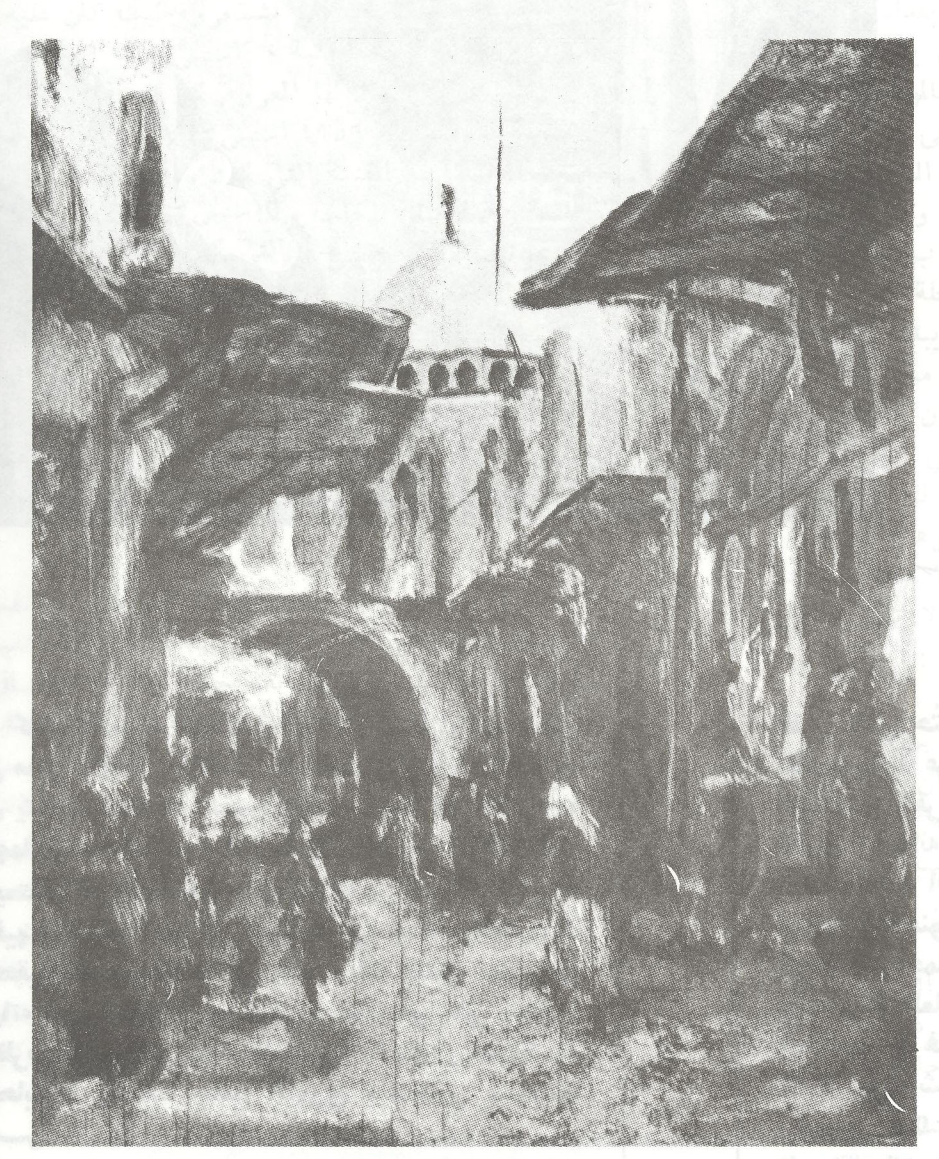
ترتعش الحياة من حول العاصي ، الذي منح المدينة وأهلها شكل انفعالاته ، وحسن دأبه ، وخصب إروائه . فكان بمثابة مطهر لأهل المدينة ، الذين لم يتوانوا عن ممارسة طقس السباحة في كل أيامه حتى عندما يكون قد خضب صفائه أحمر التربة المجروفة من سهل البقاع الخصيب ، مخلفا في نفوس السابحين والمتفرجين ، عميق الأثر في تقبل وحب الطبيعة التي صنعها سخائه الباذخ . فالاخضر والبني بجميع درجاتهما سمة من سمات الذوق السائد في هذه المدينة الجميلة . انه السحر الذي يلهم الناس ويلهج بصدورهم رغبة اللحاق بمركب هذين اللونين الى شاطىء اللانهاية الحلمية ، كما انهما المحرض لكل ذي نزوع فني أن يقتفي بفراسته الاستثنائية مآلهما ويبسطهما في لوحة .

من هذا الخضم الساحر المسحور بايقاعات الالوان والحركة الازلية ، انبجس اعتقاد ، أن لا تمثيل ولا تصوير لهذه الهبة السماوية ، لان تقليدها هو تقليد لفعل الخالق . حتى أتى متمرد حمل ريشته اللائبة اللاهبة ، وأعصابه المتفتئة عن انفعال غامر بحب الاخضر والحياة ، ابا الا أن يسجل هذا الحسن ويرتقي به الى مرتبة الابداع الانساني ، فحمل على كاهله قضية الفن وصدمة التقويع به .

عندما اختار سهيل الاحدب طريق الفن من أجل خلاصه الفردي كان يدرك تماما انه خلاص اذا ما اضحى جمعيا ، فانه سيكون عامل تثوير لا حدود لآفاقه . لذلك أصر ببصيرته النفاذة ، رغم اعتراضات الاهل والجيران والمحيط ، على أن يكون هذا الخلاص جمعيا وليبتدأ القربان به ، محددا بذلك منذ البداية أن الفن هو الحياة وانه كفرد يبغي له ولأقرانه الحياة ، فلا بد من الفن اذا ، من أن يشيع بينهم ، كما تشيع الخضرة في الشجر ، والماء في العاصي والعذوبة في الناعورة ، واذا كان هذا المآل يبدأ تحقيقه بخطوة فلتكن اذا خطوته هو ، وما أصعبها من خطوة.

لقد كان على سهيل الاحدب ، أن يجمع المال اللازم لهذه الخطوة – الحلم ، فطار على جناحي دوري ، ملات زقزقاته الاسماع الى بيروت ليعمل كما النحلة ، وهو لا يتجاوز السابعة عشرة فكانت اربعة سنين يخالها المتعب مئات ، لكنها كانت عليه بردا وسلاما ، قضاها مكافحا غير عابىء بضنك الحياة ولا بغلوائها .

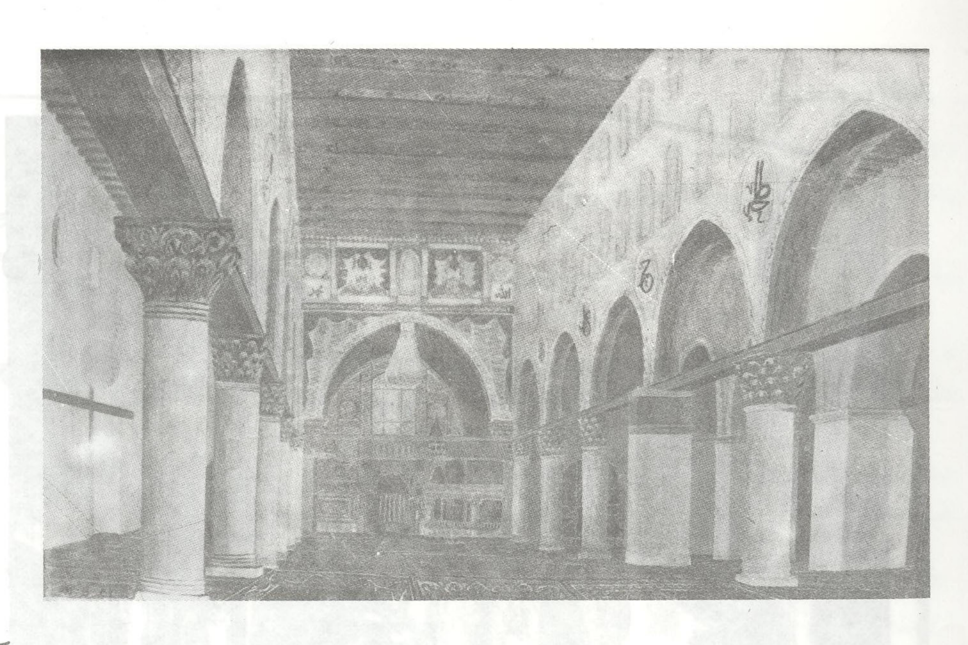
لكن الامر بالرغم من هذا الشرط القاسي ، لم يكن قابلا للانجاز بدون مساعدة اضافية ، من أحد الاصدقاء الذين خبروا الحياة وعرفوا قيمة أن يلقى



سهيل الأحدب ـ باب الجابية

المجد تحصيلا عاليا في بلد أجنبي . وكان من آل [قنباز] رجل صالح رعى هذا الطامح الى العلى وصار يرسل له الى ايطاليا مبالغ متتالية من أجل عونه على الاستمرار . في الوقت الذي تخلى عنه والده الحذاء ، لضيق ذات اليد والاعتماده ، ان ولده يسلك في الطريق المنافية ، للقيم التي تربت في كنفها عائلة (الاحدب) ، الذي يعمل عميدها خطيبا في المسجد المسمى اليوم باسمه .

لم تمتلك خطوة (سهيل الاحدب) باتجاه الفن ، عقلانية التنظير ، لكنها امتلكت الاندفاع العفوي النقي الصادق ، وهي أثناء سيرورتها لم تكن مدروسة تماما ، لكنها اختارت الدأب للوصول الى الحقيقة التي ليس لها طريق واحد . فحقق (سهيل) بذلك تفوقا على نفسه ، اسعفه في ان يقدم شيئا لم يسبقه اليه في تاريخ الفن التشكيلي في حماة ، سوى قلة من فنانين فطريين أمثال [محمد الحمدي] والاخوين (عز الدين) و (ظافر سراقبي) ، والاخوين (عبد الرحيم وعبد الرزاق الصابوني) ، و (درويش الكيالي) و (بدر كنعان) ومنير مشعلجي ، لكن اصداء متفوقين امثال (توفيق طارق) (١٨٧٥ – ١٩٤٠) وميشيل كرشه (١٩٠٠ – ١٩٧٣) بدمشق ، ترددت في حنايا مخيلته الفسيحة . وكان ذلك عامل تحريض ذو اهمية قصوى بالنسبة لاندفاعته ، الا أن ذروة الاندفاع ، وقمة التحدي ، كانت عندما التقى صلاح الناشف (١٩١٤ – ١٩٧١) ومحمود جلال (١٩١١ – ١٩٧٥) ، قبيل سفره الى ايطاليا ، فكان اللقاء حارا خيمت عليه روح الفن وطلاوة الالوان ، ودفقة المشاعر الحلوة ، مما اجج في صدره تأكيدات على أن طريقه قد اصبحت واضحة .



سهيل الأحدب - جامع آيا صوفيا

كانت التجربة الايطالية (١٩٣٥ - ١٩٣٨) تحمل بكل معنى الكلمة ، الجدة والعذاب والارتباط والتعلم، كان يتنازعه اثناءها شعوران قد يبدوان متناقضين ، لكنهما ليسا كذلك ، اولهما تلك الغربة القاتلة التي لم يعتدها ابن حماة الذي لم يخرج من بلده الا جزارا ، وثانيهما ، أنه جاء الى روما كي يمتلك الحقيقة والحقيقة لا يعرفها الا في بلده ، اذا فلتكن بعض من أدواته من هناك ، وما تبقى منها وهو كثير جدا ، ينتظره خلف المشربيات الخشبية للمنازل المتراكبة المتحابة ، وقباب جامع النوري وسندس بساتينها الآسر .

كان دابه منقطع النظير من أجل امتلاك أدوات فعله الفني يعمل ليل نهار من أجل أن يرتقي بعفويته البدئية المتمددة في شكل انتشار الوانه وخطوطه الاولى ، التي تركها على صفحات دفاتره وكتبه المدرسية ، وجدران حيه ، الى المرحلة التي يستطيع فيها أن يصنع لوحة متكاملة غنية التعبير والاشارة والمادة .

انه بحث مكثف عن الذات المتوثبة للفعل في خصوصية اللحظة كما انه تجريد لكل مظاهر الحياة الفنية ، بلمحة شفافة تنساب عبر الاضلاع الاربعة التي تحصن قلب لوحته ، برؤية رصينة امتلكت عنف المواجهة والنظرة الفاحصة المحللة للأشياء والمساحات .

وحانت لحظة التحليق في الاعالي ، حيث وقف سهيل بمفرده وجها لوجه امام المساحات البيضاء لمشروع التخرج ، امام الامتحان الاصعب ، والامل الذي عاش حتى ذلك الوقت من أجل لقائه ، فكانت ملحمة رائعة عن نضال الشعب العربي في سورية ضد الاستعمار الفرنسي جسد فيها م... الغالية التي لم تفارق وجدانه طوال سنوات الغربة ، جاثية بالم ممضد تحت النير الحديدي الذي سلطه على رقاب ابنائها ، الجنود الفرنسيين . لكن المظاهرات بالالوف المؤلفة من جماهير الوطن ، لم تنكس الاعلام وراحت بصدورها العارمة بحب الشهادة تواجه رصاص المستعمر ، فسقط هنا العديد منهم وهناك حمل المتظاهرون شهيدا ، وفي البعيد انفجارات القنابل والجو تعطلت زرقته الابدية ، باسود اكفهر من الحرائق التي اندلعت في محيط المدينة . لقد صنع سهيل الاحدب ملحمة تشبه في كثير من عناصر بنائها لوحة / دولاكروا - الحرية تقود الشعب / ، كي يذكر الفرنسيين على الدوام أن الاستقلال قادم مهما بلغت التضحيات . وناله الاحدب ، درجة جيد جدا على هذا الفعل الفني المؤثر ، واحتفظت الاكاديمية الملكية للفنون في فلورنسا عام ١٩٣٨ بهذا المشروع المتميز ، واثنت عليه ثناءا رسميا وكتبت عنه الصحافة .

بدأت رحلة العودة الى الوطن ، تهجسها الاحلام الوردية ومتاحف الفن ، واللوحات الملونة ، بايقاع رقصة يشارك فيها العاصي والناعورة ، واهل المدينة جميعا . لكن الرياح غير المؤاتية ، حصدت الاحلام وبعثرت ارهاصات الفعل ، لأن ما كان ينتظر سهيلا في حماة ثم حلب ، كان قضية مختلفة عن فحوى هواجسه وطموحاته ، فهو لم يختر أبدا أن يكون

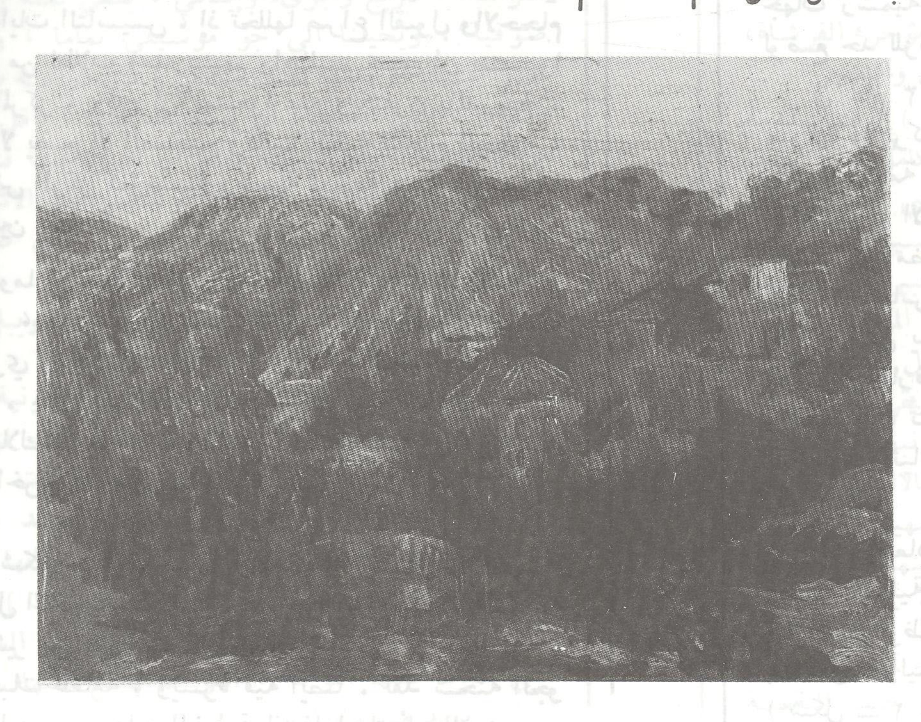
مربيا ، ولو أنه قد مارس دوره كمرب بفذاذة . لقد كان أمامه بعيد عودته من فلورنسا أن يعود الناس على ملاقاة الفن ، والارتقاء بهم ، وبالموهوبين على الاخص منهم ، لئن يصبحوا فنانين ، على غير ما كان يأمل في أن يصبح مصدر اسعاد لهؤلاء الناس عندما تتاح له الفرصة لانتاج أعمال فنية . وهنا كانت الاشكالية التي خطت درب سهيل الاحدب ، الصعب من منبته الى مماته . فقد كانت مرحلة صراع بين الفنان الجامح والمربي الرصين . بين أن يبدع في مجال اللون والخط والفراغ وبين أن يبدع في مجال التلقين الاولي . صحيح أن كلا الفعلين يتكاملان ، وهكذا كانت قناعته ، لكن لحظة الابداع الفني كانت قد استلبت منه بطريقة مفاجئة له ، لكنه لم يأل جهدا كما (سارق النار) في السطو على البرهة المبدعة ، فترك من البرهات رصيدا ليس قليلا كما يعتقد البعض ، لكنه موزع في أماكن عديدة لا تهتم بالفن أصلا ، وقد تكون قد أخذت طريقها الى النار أو الاقبية الرطبة كما كل الاشياء الاصيلة .

لقد عمل سهيل الاحدب في زحمة حياته ، على ايجاد تلك البرهة المناسبة للابداع ، وان كانت كثرة مشاغله قد خانتها فان ذلك حدا به في كثير من الاحيان لئن يرسم باصبعه بدلا من الريشة التي كانت لحظة الانفعال ستضيع في البحث عنها .

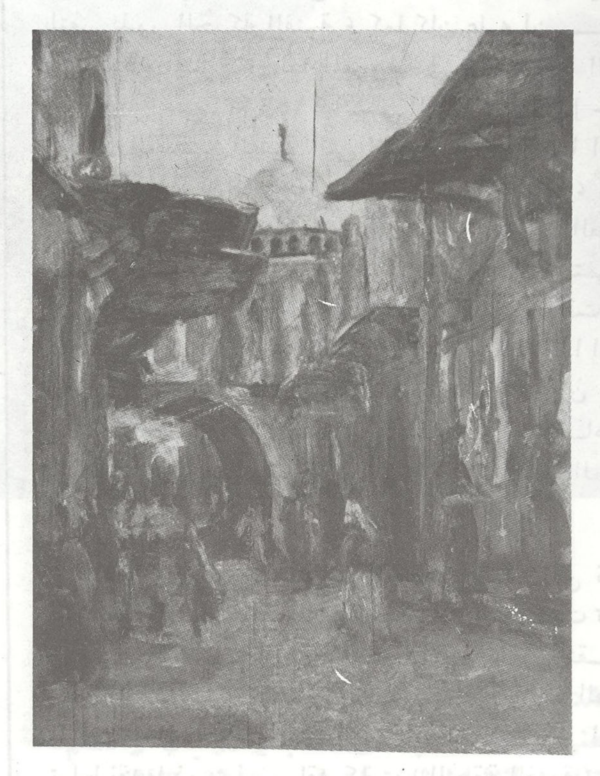
لقد أدى ذلك الى الاقلال من نتاجه الفني ، الذي لم يتح لسهيل التفرغ من أجله ، فهو عبر دربه الصاعدة باتجاه الفعل المؤثر ، كان ينساب متهدجا ، من فعل الى فعل ومن نشاط الى نشاط حيث كان عليه أن يلتقي بذور الحركة الفنية ، كما كان عليه أن يساهم في الشكل التنظيمي لها المعروف في حماة ب (الحلقة الفنية) . ففي عام ١٩٥٦ أسس الفنان الراحل [حمدو زلف] الحلقة الفنية التي ضمت في لجنتها الاولى الفنانين : غسان الجاجة وعبد الرحمن عسيلي ، وانور عدي ثم نشأت الزعبي وبسام الصباغ وزهير العلواني وعلي الصابوني وعبد السلام قطرميز ... وإنتمي لها جميع الذين مارسوا العمل الفني في ذلك الوقت ممن لهم أسماء لامعة اليوم في سماء الفن . وأمام هذا الواقع الفني كان لا بد للفنان [سهيل الاحدب] من أن ينضم بدأب وإخلاص لهذا التجمع الفني ، ويساهم في نشاطاته بحمية عالية ، أوصلته الى رئاسة الحلقة الفنية .

هذا وقد عبرت هذه (الحلقة الفنية) عن نفسها بكثير من المعارض الفردية والجماعية ، التي كانت تقيمها في منزل مؤسسها وفي ثانويات حماة والمركز الثقافي ، وكذلك كثير من المحاضرات والندوات ذات الطابع الاختصاصي ، الذي كان من شأنه أن يخلق لو استمر تيارا نقديا ذو شأن . لقد كانت (الحلقة الفنية) النواة الاولى للاعتراف الرسمي والشعبي بالفن التشكيلي .

في أواخر عام ١٩٦٠ كلف سهيل الاحدب بتأسيس مركز الفنون التشكيلية من قبل وزارة الثقافة والارشاد القومي ، فانفرط عقد (الحلقة الفنية) لمصلحة إنشاء المركز ، الذي أصبح هو الشجرة التي سيفرد عليها جميع فناني حماة ، الذين وصل قسم منهم الى كلية



سهيل الأحدب ـ زحلة



سهيل الأحدب – باب الجابية

الفنون الجميلة في حوالي ذلك العام .

لقد كانت سنين مليئة بالعمل المضني ، تلك التي في بدايات التأسيس ، إذ تخللها صراع القبول والاحجام لكثير من لطلاب ومدرسيهم وأهاليهم ، بين أن ينتسبوا الى المركز ، وبين أن يمتنعوا عنه ويكتفون بالمدرسة ، لكنه لا يصح إلا الصحيح وكانت الغلبة لنجاح الخطوة ، وفرض المركز كمؤسسة رسمية تربوية فنية ، ومصنعا للفنانين .

وما إن يطمئن الى أن هذا الاتجاه ، قد أثمر عن نتائج ، حتى وقع عليه الادارة والتدريس والبحث النظري واكتشاف المواهب والادارة المالية ... وكل شيء . حتى استهلكته التجربة التربوية الجديدة ، كل استهلاك ، مما أضعف الجانب المنتج للعمل الفني فيه مرة أخرى لدرجة التوعف عن عمل أي لوحة .

شكل مركز انفنون التشكيلية استمرارا لحياة سهيل الاحدب الشخصية ، وجزءا من كيانه ، حتى انه في كثير من الاوقات كان يمارس أوقات راحته فيه ، ووجبات طعامه ، ويتنزه فيه أيضا . لقد شحنه الجو المتجاوب مع هذه الخطوة اندفاعا باتجاه العودة الى ممارسة الفن ، وبدأ في أخريات حياته يجهز أدواته ويخرج الى الطبيعة ليرسم بعض (الاسكيزات) . ويصرح أمام اصدقائه الجدد طلابه القدامى ، انه ما من عيب اذا شارك الاستاذ طلابه في الرسم من على الطبيعة . وما من عيب أيضا أن ينتقدوا أستاذهم اذا هم وجدوا خطأ ما في عمله ، وظل هكذا يمني النفس ويشحن ذاكرته البصرية ، ويتألب ما بين بصره وبصيرته الى حين إنطفائه في عام (١٩٦٩) . مخلفا لنا آثارا هامة رغم قلة عددها .

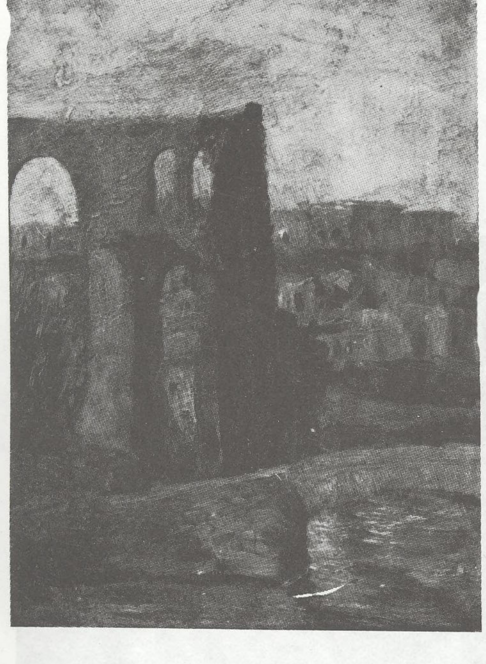
يطالعنا القليل مما تبقى من اعمال فنية نفذها (سهيل الاحدب) صورة مثلى لشخصية الفنان وأسلوبه الفني ، الذي حاول المحافظة عليه طوال حياته القصيرة [٥٤ عاما] والتي تأرجحت ما بين الانطباعية والتسجيلية ، للمناظر المترامية على جنبات العاصي ذلك النهر الذي استعار سهيل الاحدب من عميق تربته اللون البني الساحر ، وأساحه بحب عظيم على شفاف لوحته ، فاتت كل أشكاله تحت وطأة هذا التفاعل بين الذات والموضوع ، متناغمة مع ما هو كائن وما يجب أن يكون ، يلوح بريقها / فلتر / بني ، تربكنا نحن الذين في أول الدرب إضاءاته المبهرة التي تشرق من الحواف الداخلية القائمة لذاك اللون ، الذي يسر المشاهد بطلعته وإنبلاجه كأنه حلم ضبابي هادىء ومريح ، آت من اعماق النفس المتوقدة . واذا كان الزمن قد لعب لعبته في إصفاء النزق الزائد لهذا اللون البني ، فانه سيأتي يوم وستتضرر هذه الاعمال بشكل واضح وصريح منه ، لذلك مطلوب اليوم أن تتبنى جهات رسمية المحافظة على هذه الاعمال – الثروة ، لوضع حد للزمن الذي يسرق الالوان الجميلة منها .

في عام ١٩٤٣ رسم سهيل الاحدب جامع [آيا صوفيا في تركيا] (شكل – ١ –) وقد كان يومها متأثرا بنعومة الاداء الفني الذي كان سائدا يومها في الاكاديميات الاوربية ، كردة فعل على التجريدية التي كانت تقض مضاجع الفنانين الكلاسيكين . لذلك نلحظ قوة الاحساس بالمنظور ، وإلتقاط الاشكال الصغيرة جدا ، التي يبدو وكأن العمل بمجموعه يتألف منها ، حيث الزخارف ، النباتية ، الخشبية ، الجصية والحجرية ، تترامى في كل مكان ، الى أن أضحت هدفا بذاتها ، وإثباتا في المقدرة لمن ينقلها ، بدقة الى سطح اللوحة .

لكن إبتعاده عن الاجواء الاوربية ، ودخوله تلابيب الحياة المحلية أطلق ريشته المتواترة مع نبضات الفؤاد ، فوظف العجينة اللونية لايجاد الاحساس بالشكل ، وليس الشكل ذاته . ففي لوحته [زحلة] (شكل – ٢ –) يمكن لذي دأب أن يحصي اللمسات







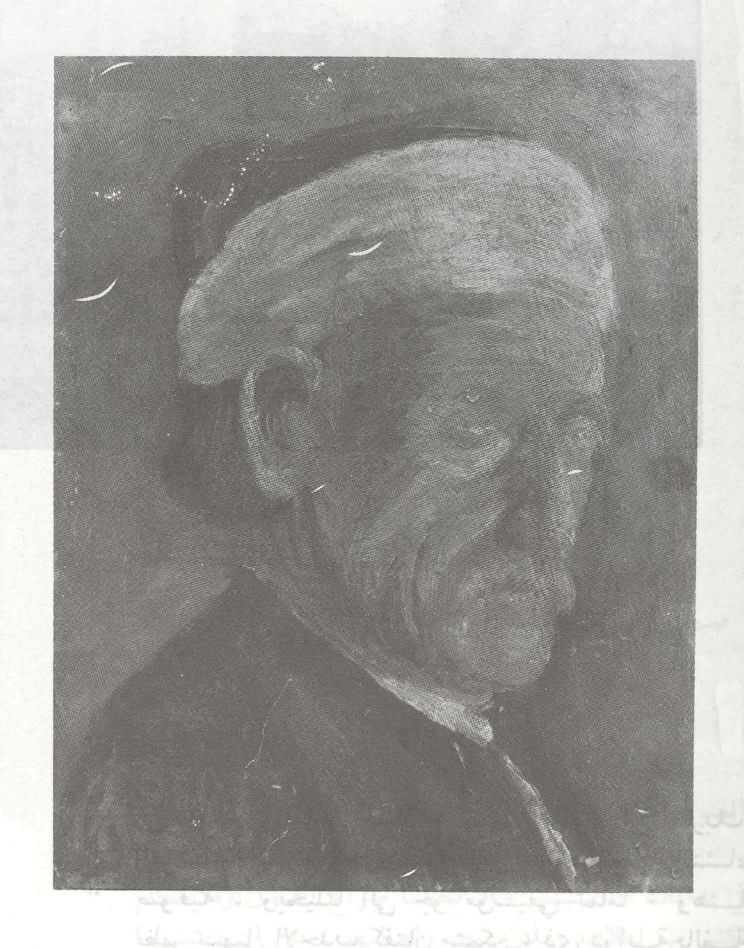
سهيل الأحدب ـ ناعورة المحمدية .

الموجودة فيها ، والتي لخص فيها كل الاجواء الغناء لطبيعة الجبل اللبناني الاخضر ، وبيوته ذات الطراز المتفرد . وكان ما من بد في أن يستعمل مؤخرة الفرشاة، لايجاد إحساسه بالنور في عروق الجبال والشجر .

وفي [ضاهرية] (شكل ـ ٣ ـ) تؤدي مقدمة الايهام دور الريشة في بناء عمل فني متكامل ، من حيث اللون والتكوين وإيجاد الجو النفسي الذي يحيط بالمنظر ، وهنا لم تعد مسألة الحساسية التسجيلية تعني له شيئا ، بقدر ما أضحى التعبير عن حالته النفسية وإختلاجات روحه الثرة ، المرجحة لكل النتائج التي يقتضي أثرها . إذ تتكامل بحب عظيم لمسات العاتم والفاتح ، مشكلة موسيقى داخلية ، تعزف لحنا بنيا مزرورق . مترجمة كل نبضات الشعور اللا متناهي بالاشياء ، التي تراقصت بالالوان على نحو بني ومشكلة إمتدادا ماديا ومعنويا لسهيل الاحدب ، وكأن ذاتا ملتهبة المشاعر قد إقتص منها جزءا عزيزا ونقله من تحت الجلد الى كيان اللوحة .

وأمام [ناعورة المحمدية] (شكل ـ ٤ ـ) نجد أن التكوين قد كان السيد في هذا العمل ، حيث البقعة العاتمة تحتل مركز اللوحة ، تحيطها رقشات متناوبة من الفاتح والغامق قليلا ، ضمن تراتب من ضربات الفرشاة ، سريع وجريء وإيقاعي ، يعطي نغمة إنتشاء صوفية ، ويحيلنا الى جو موسيقي تماما ، وهنا يظهر سهيل الاحدب كفنان متمكن ، ذي دراية بالفة بأدواته ، التي استطاع أن يستنبط منها ، بأقل كمية من الجهد ، أحسن نتيجة يمكن أن يصل إليها فنان في ذلك الوقت / ١٩٤٥ / فالمعادل الموضوعي لكل الاشكال، يصبح لمسة واحدة إما عريضة جدا او اقل قليلا ، وتتحاور إتجاهات اللمسات ـ عمودية وافقية ـ مشكلة نسيجا طبيعيا حيا ، يقارع النسيج الاصلي ويبذه من حيث الإبتكار .

وما يميز هذا العمل ، تلك الدسامة اللونية التي شكلت سماكة واضحة ، فيها إستشراف لتكنيك حديث ، لكنه من دون حذلقة وإفتعال ادت هذه الدسامة الى خدمة لوحته باتجاهين ، فقد جعلت مساقط الضوء تنعكس من كل ذراتها ، وكأنها منبع لنور بني كان قد استعمله يوما ما ، [رامبرانت] ، كما أفادت في حفظ اللون الاصلي من الذوبان في الخشبة التي نفذت عليها اللوحة ، التي لم يضع عليها سهيل اساس يسد مساماتها .



سهيل الأحدب ..
(وجه من الشمال)

إن هذه الدسامة اللونية لم يستعملها في لوحة [باب الجابية] (شكل ـ ٥ ـ) التي نفذها حوالي عام ١٩٤٩ ، حيث إنتقل الى صيانة لونية جديدة اعتمدت على التوشيح ، واللون الذي اشبع زيتا وموادا مزيبة ، وإستعمل طبقات عديدة من اللون كي يعطي المعادل الشكلي للعمارة التي في مواجهته ، وقد لجأ الفنان لهذا الاسلوب ، حتى يتمكن من إعطاء ذلك التباين الحاد بين مناطق الاضاءة ومناطق الظل الكثيف تحت القبو ، وليعطي في نفس الوقت العمل لحمة واحدة عندما يوزع درجة شفافة بتوشيح سريع على كافة أرجاء اللوحة . إن عمل [باب الجابية] ، فيه فرادة من بين أعماله الباقية جميعا ، فهو أوحى دفعة واحدة بالجو الشرقي في العمارة ، وأثريتها عن طريق التوشيحات التعتيمية المتعددة للون واحد . ثم تلك الحركة الدائبة النشطة في هذا المكان الذي يقع في منتصف السوق . كما توصل به الى عمق فعلي هام ساعده في ذلك إتقانه للرسم الهندسي المنظوري . إن الثقافة التي عمل بها في [باب الجابية] ستنقله سريعا الى جو الاعمال المائية التي ما إنفك يمارسها الى فترة قريبة من نهاية حياتـه .

[قصر ابن وردان] (شكل ـ ٦ ـ) إنه عمل نموذجي من أعمال مائية عديدة منها (رسالة الغفران ـ قلعة حلب ـ تدمر ـ العاصي ـ محردة ...) كان من خلالها يصطاد البرهة الابداعية اصطيادا ، لذلك كانت منفذة على عجل ، لكن بدراية بالغة .

وشفافية اللون المائي في [قصر ابن وردان] تذوب لتلتحم بالخلفية الاصلية للورقة ، حيث يصبح لونها جزءا من تكوين بالخلفية الاصلية لورقة ، حيث يصبح لونها جزءا من تكوين اللوحة الاصلي . وهو لا ينسى على الدوام ، لعبته الايقاعية الشيقة [فاتح ـ غامق ـ فاتح] التي مارسها بحرية وطلاقة مشهودتين . ويلاحظ في هذا العمل أيضا الدقة في الرسم والسيطرة على

علاقات الابعاد والسطوح بالخطوط الافقية والعمودية التي جاءت بدون إفتعال ، ذات علاقة بنائية منضبطة استقرت بها كتلة البناء على لون بني قاتم بالنسبة لبقية الدرجات المتواترة في العمل ، مما أعطاها بعدا شعوريا آخر ، دل على صمودها أمام عاديات الزمن . لقد وجد (سهيل الاحدب) نفسه غالبا في الاعمال المائية التي يفرغ من خلالها شحناته البصرية المتراخمة في لا شعوره ، والتي كانت تكبتها كثرة مشاغله التربوية .

أما آخر عمل زيتي بدأه ولم ينهيه تماما ، فهو [وجه من الشمال] (شكل ـ ٧ ـ) أو شيخ من دار عزة شمالي حلب لقد عكر مزاجه صغارا من أقربائه ، عندما سرقوا له الالوان وهو يقوم بتصويرها ، مما دعاه الى تركها في الحالة التي وصلت اليها كما في (شكل ـ ٧ ـ) أو شيخ من دار عزة شمالي حلب لقد عكر مزاجه صغارا من أقربائه ، عندما سرقوا له الالوان وهو يقوم بتصويرها ، مما دعاه الى تركها في الحالة التي وصلت اليها كما في (شكل ـ ٧ ـ) . في هذا العمل يتصدى لرسم لوحة [البورتريه] التي تحتاج الى إمكانية تقنية لرسم لوحة [البورتريه] التي تحتاج الى إمكانية تقنية فائقة وموهبة في الصنعة الفنية ، كي يضبط النسب ويقول فيها قولته التصويرية بحيث لا يعود الشبه ، الهاجس الاول ، بقدر ما تصبح علاقات التضاد بين الظل والنور والهارمونيات اللونية ذات الطيف الواسع ، أهم بكثير . وهو وإن لم ينه اللوحة فانه قد أجاد في إنتقاء الالوان التي لم تكن واقعية بالقدر المطلوب ، لكنها تعبر عن حقيقة ذلك الشيخ أكثر بكثير من كونها فوتوغرافية . ونلحظ فيها جرأته في وضع اللمسة الدسمة ذات الوقع الظاهر في تخطيطه لعضلات الوجنتين وتجاعيد الجبهة .

عاش (سهيل الاحدب) حياة حافلة بالعمل والاخلاص ، من أجل دفع حركة الانتاج الفني على الصعيد الشخصي والعام الى مراتب عليا وهذا هو مركز الفنون التشكيلية الذي وهبه عشر سنوات من عمره يقف على قدميه شامخاً مانحاً الموهوبين الأداة للعمل الفني المشرق .

ها هو ينطفىء رويدا رويدا ، أمام ضغط الرزايا ، وتفاصيل الحياة الركيكة ، عند آخر عتبة من قيود الاهل والمجتمع ، مستعدا الانطلاق في الرحاب الفسيحة لعوالم الفن ـ الشجية الثرة ، بعد أن صور صرخة ذكرى محتجزة ، ورسم شعرا لف صرعاته صمتا بنيا أهم في صحراء أجدبتها معاول أرادت أن تحول العاصي عن مجراه ، عند هذه اللحظة لم يعد الحال هكذا ممكنا ، فبعثر الوانه بحسرة حنونة في الساعات الدافئة للخصوبة ، ناشدا الريح والعاصمة ، مندفعا باتجاه السماء .



سهيل الأحدب ـ الظاهريه

سهيل الاحدب :

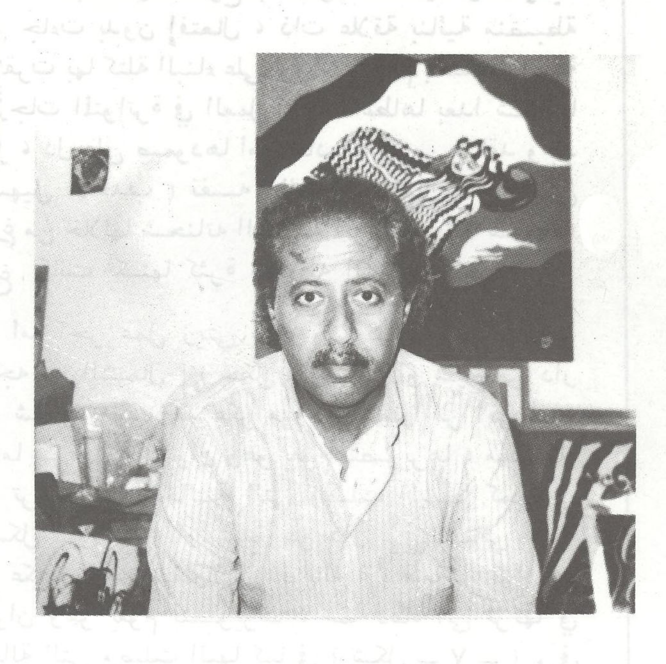
- **ولد سهيل الاحدب في حماة عام ١٩١٥ .**
- **حصل على الشهادة الابتدائية من مدرسة التطبيقات عام ١٩٢٦ .**
- **نال الشهادة الاعدادية من تجهيز حماة الاولى عام ١٩٢٩ .**
- **ذهب الى بيروت للعمل وهو صغير في عام ١٩٣١ .**
- **إلتحق بالاكاديمية الملكية في فلورنسا بين ١٩٣٥ ـ ١٩٣٨ .**
- **تخرج بدرجة جيد جدا بمشروع عن نضال العرب في سورية ضد المستعمر ـ ١٩٣٨ .**
- **عين مدرسا للفنون في التجهيز الاولى عام ١٩٣٩ .**
- **عين مدرسا في معهد إعداد المدرّسين بحلب بين عامي ١٩٤١ ـ ١٩٤٧ .**
- **أحرق والده كل أعماله ودراساته التي كان يخفيها في عام ١٩٤٥ .**
- **عاد الى حماة ودرس في مدارسها لغاية عام ١٩٥٦ .**
- **ساهم بنشاط في تطوير الحلقة الفنية في عام ١٩٥٩ وما بعدها .**
- **أسس مركز الفنون التشكيلية في عام ١٩٦١ .**
- **ظل مديرا لمركز الفنون الى حين وفاته في عام ١٩٦٩ .**
- **نظم المعرض الاول له بعد وفاته في عام ١٩٧١ .**
- **حاز على وسام الاستحقاق السوري في عام ١٩٧٠ .**
- **أطلق إسمه على مركز الفنون التشكيلية عام ١٩٧١ .**
- **أقيم معرض لفناني حماة في صالة / شيزد / تحية له في عام ١٩٩٠ .**

الفنـــان فــؤاد الفتيــح

خليل صفية

تعتبر تجربة الفنان اليمني (فؤاد الفتيح) من أبرز التجارب التشكيلية في الوسط الفني اليمني المعاصر ، تجربة رائدة ساهمت وتساهم في مسيرة الجماليات التشكيلية على صعيد اليمن والوطن العربي ، ووصلت ابداعاتها الى المعارض العالمية والمتاحف الاوربية محققة شهرة وفاعلية وعلى مختلف الصعد الفنية .

واذا أردنا الحديث عن حركة فنية تشكيلية يمنية بالمعنى الدقيق لمصطلح حركة نقول : ليس هنـاك حركة فنية ، لكن هناك تجارب فنية متنوعة تمثل أجيالا مختلفة وتسعى جاهدة لتأسيس حركة فنية متميزة لا بد وأن تساهم في مسيرة التشكيل العربي المعاصر ، وخاصة اتجاهاتـه التراثية المعاصرة على اختـلاف مصادرها وتقنياتها وجمالياتها ، ومن المؤكد ان تجربة [فؤاد الفتيح] تقف في طليعـة التجارب الجماليـة اليمنية المعاصرة ، واذا أردنا أن نكون أكثر دقة نقول : [تقف في مقدمة التجارب التشكيلية الرائدة ، فهـو الرائد الحقيقي في مرحلته : وصاحب تجربة غنيـة بجمالياتها ، متنوعة بتقنياتها ، رائدة في استلهامهـا الجذور التراثية والجماليات الفولكلورية الحية المستمرة في الحياة الشعبية ، اصلية في عشقها الطبيعة اليمنية واتصالها بالبيئة من منظور الارض والانسان] .



صورة الفنان فؤاد الفتيح

هو « غرافيكي » و « مصـور زيتي ومـائي » و « نحات » و « مصمم » و « خزاف » و (رسـام لقصص الاطفال) ، وله تجربة في الكتابة الفنية ، والى جانب هذا التنوع الذي اتسم بالاستمرارية في الإنتاج والبحث ووحدة الهوية الفنية قام بتأسيس أول تجمع للتشكيليين العرب في ألمانيا وكان أول رئيس للتجمع ؛ كما أسس ادارة الفنون التشكيلية بوزارة الاعلام والثقافة اليمنية عام (١٩٨٠) ، وشغل منصب أول مدير لها ، وهو مؤسس وصاحب أول صالة للفنون التشكيلية في اليمن (الصالة الاولى للفنون التشكيلية ـ صنعاء) ، وعبر هذه الصالـة استطاع ان يحـرك الوسط الفني الراكد لدرجة الجفاف ، كل ذلـك يدفع الباحث عن الفن التشكيلي المعاصر في الجمهورية اليمنية الى تأكيد الدور الفني الرائد والكبير الذي مارسه ، والتضحيات التي قدمهـا ضمن الشـروط والظروف الصعبة والقاسية ، فماذا عن الانجاز الجمالي لهذا الفنان الرائد ؟ ماذا عن تجاربه المتنوعة ؟ ماذا عـن خصوصيته الفنية ؟ في محاولتنا الاجابة عـن هـذه الاسئلة والبحث عن جماليات هذه التجربة ، مسيرتها الطويلة المتنوعة ، واستشفاف خصوصيتها ، سمات تميزها ، لا ندعي الاحاطة بكل ما قدمه الفنان رغم اننا بصدد دراسة تجربته في كتاب خاص ؛ لكننا سنعمل على القاء الضوء على الجوانب التي نراها هامة وتعطي فكرة عن ابداعات « فؤاد » الجمالية بما تحمله مـن خصـوصيـة .



فؤاد الفتيح - الأم

ولد [فؤاد الفتيح] ضمن عائلة تهتم بالثقافة وتفتحت عيونه على مكتبة والده وما تحتويه من كتب ثقافية متنوعة، وكان والده يحب القراءة ويهوى الشعر واكتسب (فؤاد) عن طريق غير مباشر حب القراءة والاطلاع، وحين سافر الى القاهرة لدراسة الادب الانكليزي كان يحمل في داخله مخزونا ثقافيا ورغبة في الاستمرارية في القراءة، وفي تلك الفترة مطلع الستينات كانت الحياة الثقافية في مصر مفتوحة على مختلف التيارات والاتجاهات الفكرية التراثية والمعاصرة، وخلال دراسة الفنان الادب الانكليزي كان على صلة مع الفنانين والشعراء والادباء والمسرحيين، واتجه لدراسة المسرح ومارس الرسم مع صديق له من (حضرموت) واكتشف مختلف التقنيات التشكيلية والتطبيقية من تصوير زيتي ومائي وغرافيك ونحت وفخار، وأنجز مجموعة من الاعمال الفنية المستوحاة من مخزونه البصري وذكرياته عن اليمن وخياله، وفي نهاية كل عام دراسي كان يقضي اجازة نهاية العام في عدن ويرسم مشاهد الحياة اليومية، ولم يتابع دراسة الادب الانكليزي في القاهرة، بل اتجه الى بغداد ليدرس الفن التشكيلي. وبعد فترة قصيرة وحين أتيحت له فرصة السفر الى الخارج غادر (بغداد) ليدرس الفن في أكاديمية الفنون الجميلة في (دسلدورف في المانيا) وبعد تخرجه تابع الدراسة العليا، ثم بدأ في الإعداد لرسالة الدكتوراة



(تاريخ الفن) من جامعة كرلونيا ، كلية الفلسفة ولم ينقطع عن الدراسة الخاصة والمسائية للمسرح والسينما ، واستطاع خلال فترة ان يحقق حضوراً متميزاً حيث عمل في ديكور مسرحيات عالمية قدمت على خشبة « المسرح الكبير » .

ثم بدأت شخصيته الفنية ، وبدون تخطيط مسبق ومتعمد ، في التكون وصولا الى بناء جمالية متميزة كشخصية فنية متفردة تتسم بوحدة الهوية رغم تنوع التقنيات ومصادر التعبير والافكار ، وإذا اردنا أن ننطلق من الموضوع ، نقول أن « فؤاد » هو فنان الموضوع ، وفنان الحالة الانسانية ، والمحتوى المتنوع ، بمعنى أن « فؤاد » لم يقدم عملا جماليا خالصا ، أي مجرداً من أي محتوى انساني ، بما في ذلك أعماله التي تجنح الى التجريد ، وهي نادرة ، وهذا يعني أن هاجسه الجمالي يتكامل مع المحتوى ، ومع الفكرة التي يعالجها والانفعال الانساني الذي يترجمه ترجمة جمالية عفوية .

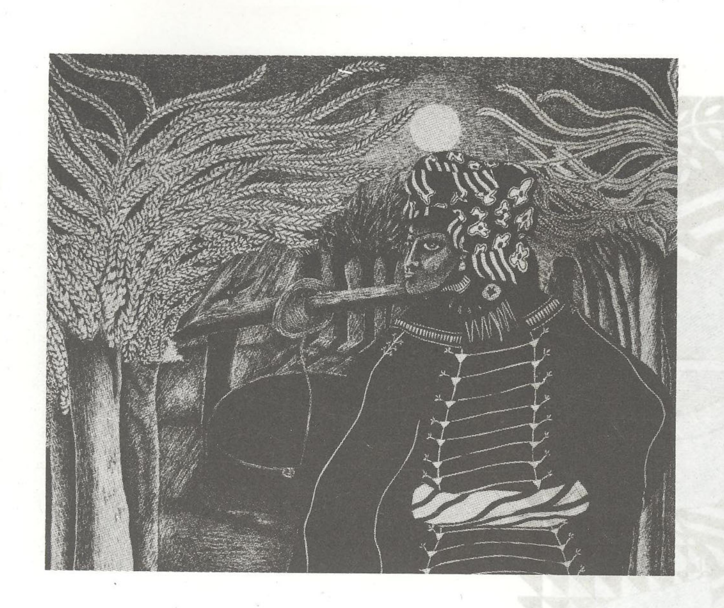
وحين ينطلق من المحاكمات العقلانية الواعية ، ويبدأ بموضوع أو فكرة ويعتمد على الدراسات الاولية في معالجة لوحة الحفر أو التصوير عبر تصور مسبق للموضوع ، ومعالجة ذهنية رياضية ، فهذا لا يعني انه سيصل الى نهاية الانجاز (اللمسات الاخيرة للعمل



فؤاد الفتيح - ثلاث نساء

الفني) بدون عفوية ، فالأعمال التي اعتمد فيها على العقل لم تقوده الى آلية في التعبير ، ولم تحد من وهج انفعالاته ودفق أحاسيسه، فكثيراً ما يبدأ العمل الفني بتخطيط مسبق وموضوع محدد وخلال المعالجة (الانجاز) يتحول الموضوع محولا معه اشكاله وتكويناته وجمالياته ، وها هو يقول لنا حول هذه المسالة الابداعية الابداعية « ولادة العمل الفني » : [تختلف الولادة ويختلف الانجاز من عمل فني الى آخر ، وتلك مسالة مرتبطة بالحالات النفسية التي امر بها ، بالعواطف والانفعالات من جهة ، وبالمحاكمات العقلانية من جهة أخرى ، اضافة الى المخزون الجمالي البصري والثقافة ، والأفكار والموضوعات التي أعالجها أحياناً افكر قبل أن ارسم ، ويبرز السؤال التالي : ماذا أريد ان ارسم ؟ ما هو الموضوع ؟ فانا مشحون برغبة الرسم، لكن ليس هناك موضوع محدد ، وحين يأتي الموضوع وأبدأ معالجته بأدواتي التشكيلية أعيش حالة ثانية ، قد ينهب الموضوع فجأة لأبدأ بمعالجة موضوع آخر او حالة انسانية ، وذلك حسب التأثيرات الخارجية والداخلية ، وأحياناً أخرى لا أبدأ بموضوع ، بل أبدأ بخطوط ، وأنا اعيش رغبة شديدة للرسم واستمر لعدة ساعات حتى أنتهي من اللوحة ، وقد يستغرق الانجاز عدة جلسات ، وفي بعض الحالات أسجل دراسات أولية للعمل الفني ، بمعنى أن جميع الحالات هي أخيراً نتاج حوار بين انفعال داخلي شديد وعاطفة متوهجة وبين محاكمة رياضية عقلانية] ..

ترى ماذا عن مصادر التعبير ؟ دوافع الانجاز ؟ العناصر المستخدمة ؟ إذا سلكنا الطريق النقدي الذي

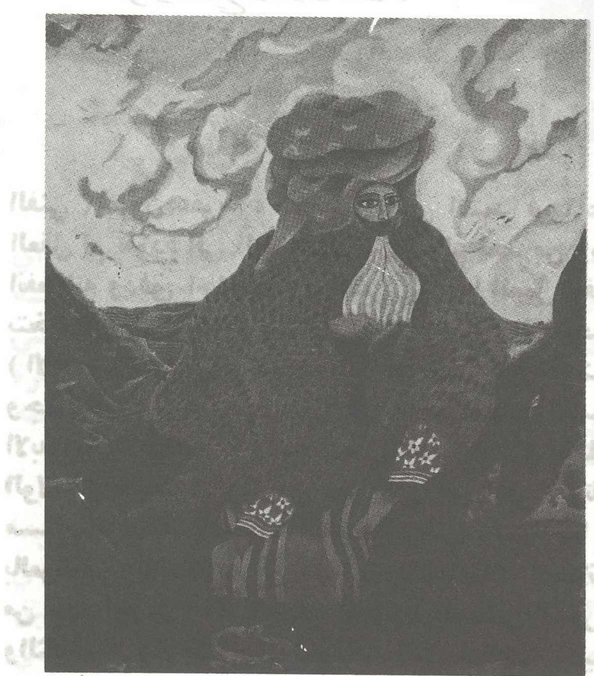


△ فؤاد الفتيح - امرأة قرب البئر



فؤاد الفتيح ◁
صنعاء

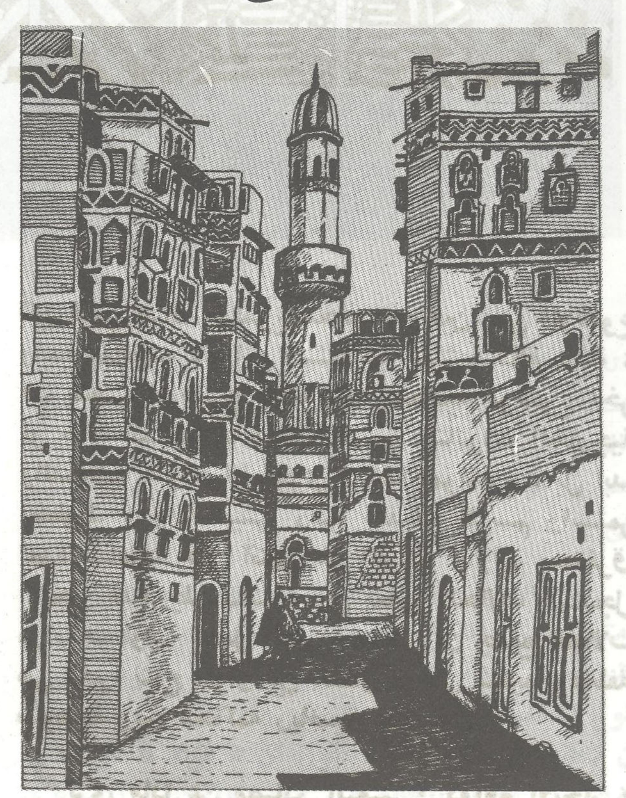
فؤاد الفتيح
الرحلة
▽





فؤاد الفتيح - الصياد

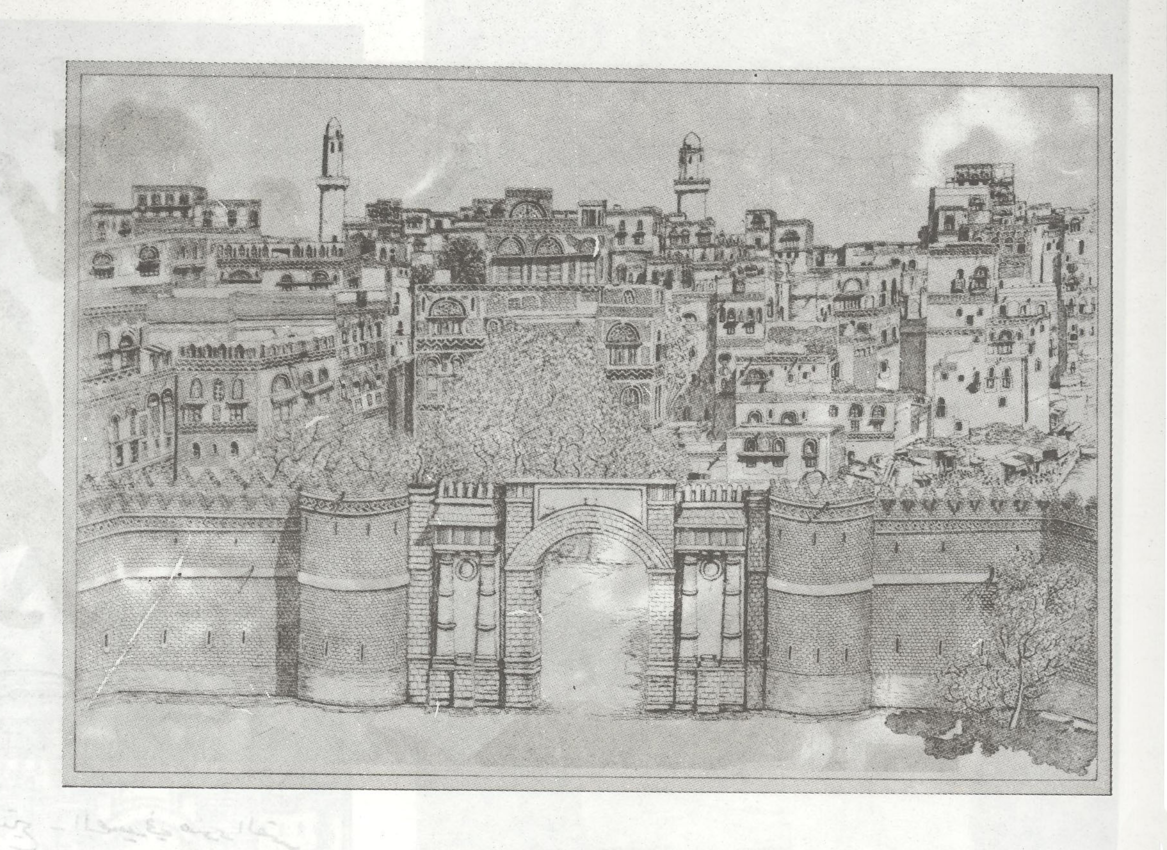
فؤاد الفتيح - صنعاء القديمة





فؤاد الفتيح - الصيد في ضوء القمر

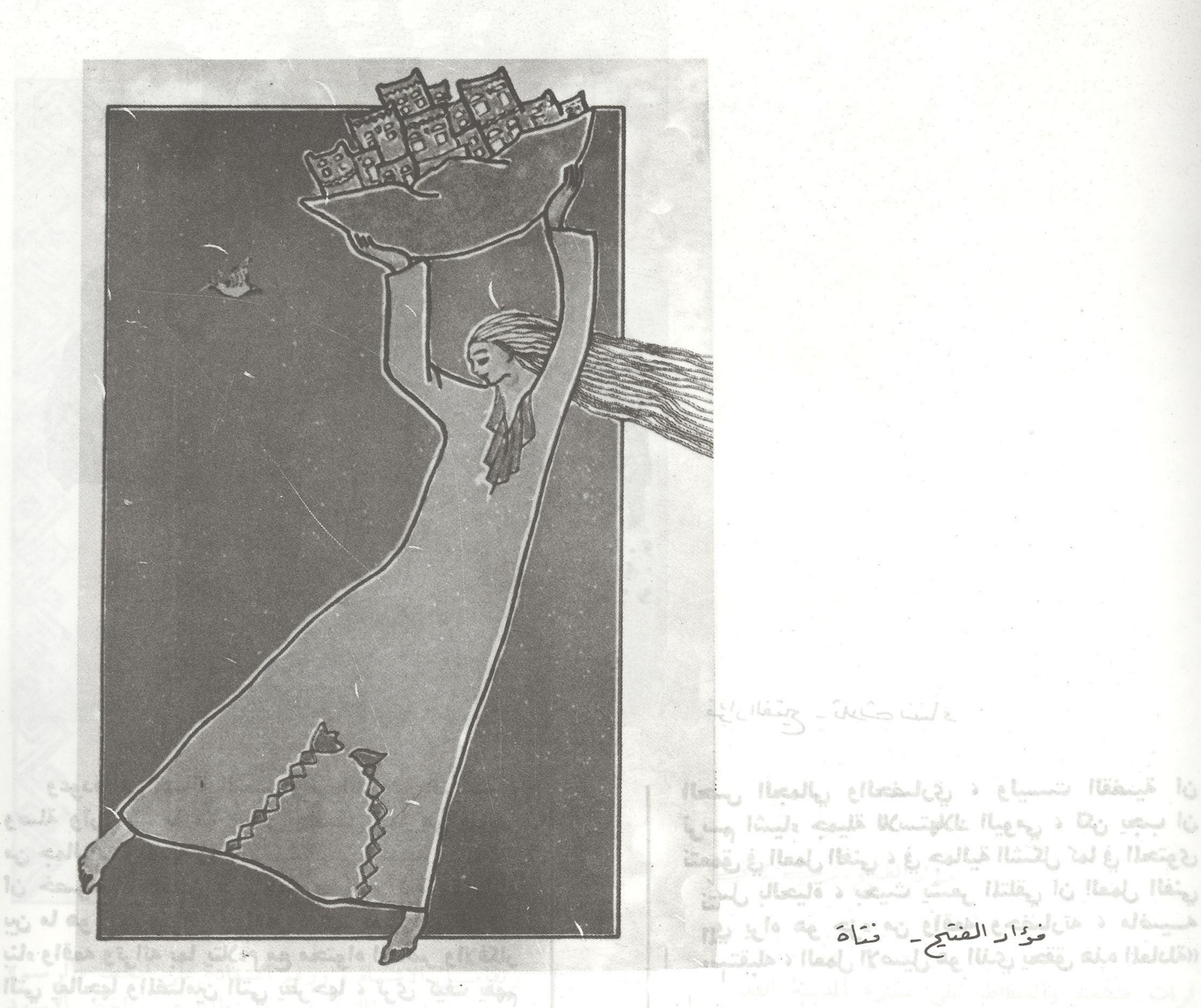
فؤاد الفتيح - ثلاثية النساء



فؤاد الفتيح
باب مدينة صنعاء

ترتكز الى جدلية العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل بين الفن والواقع بابعاده الاجتماعية والجمالية المعاصرة والتراثية ، تقول : لا عمل فني عند « فؤاد » بلا موضوع ، ولا موضوع بلا ارتباط بالبيئة ، ولا شكل بلا محتوى وعلى مختلف الصعد الواقعية والذاتية ، ذلك اننا امام فنان صاحب رؤية وموقف اجتماعي وجمالي وانساني ، فنان ينهل من معين لا ينضب ، هو واقعه وتراثه وخياله وحلمه ، وبقدر ما يخلص لمحليته بقدر ما يحقق عالميته ، فالفن عنده ليس عنده جماليه مجردة من بيئته وواقعه وتراثه ، وليس وسيلة اعلامية وشعاراً فارغاً الفن في النتيجة يختلف عن اسر الواقع ، انه الجمال الرقيق الممتع الذي يقود الى الكشف عن الواقع والحلم بواقع اكثر جمالية وتوازنا ، انه الخيال المرتبط باكثر الحالات واقعية ، وكانت البيئة ومازالت المصدر الأساس لعناصر التعبيرية والموضوعاته الواقعية التي ترجمها كانجاز ترجمه تتسم بتنوع الجمالية ، وهنا يعني ان المعاناة لا تعوزه والموضوعات لا تنقصه ، فهو لا يجد مشقة في البحث عن موضوع يميزه ، فالحياة من حوله تعج بالموضوعات والعناصر والجماليات المتميزة ، من الطبيعة الى الانسان مروراً بالعمارة ، ولم يقف فؤاد ، عند حدود ما هو معاصر من موضوعات ، لكنه اتجه ايضاً الى تراثه ليعيد صياغة الجوانب المضيئة من حكايات شعبية واساطير وقصص باحثاً في جماليات المرحلة التراثية او لنقل مختلف المراحل التراثية التي مرت بها الحضارة اليمنية .

فتارة يتجه الى الطبيعة مؤكداً على عناصر قديمة قدم الارض ، كالجبال المرتفعة والصخور والوديان ، والطيور والماعز ، وتارة يبحث في العمارة القديمة في (صنعاء) كما في البيوت الساكنة في بطون الجبال مصوراً أدق التفاصيل المعمارية والزخرفية الخارجية ، ونادرة هي الحالات التي يخترق فيها العمارة الخارجية ليبحث في جماليات المنزل القديم وما يحتويه من أدوات متميزة ، وفي بعض الاعمال يرصد حركة الناس في حياتهم اليومية ، الباعة الصغار ، والنساء الشعبيات والازياء المتميزة بتكويناتها والوانها وزخارفها وحين يبحث في التراث لا يتناول فقط الجانب الجمالي الزخرفي ، بل يصوغ من جديد الحكايات والقصص والأساطير والأحداث المصيرية القديمة ، كل تلك الموضوعات الفنية والمتنوعة نراها حاضرة في أعماله التي تسجل مظاهر الحياة كما في أعماله التي تكشف عن جوهر الحياة لا مظهرها ، حتى خياله يعتمد على أساس واقعي ، فاللوحة الاسطورة ، واللوحة الحلم ، واللوحة التي تحمل علاقات جديدة غريبة غير مألوفة هي في النتيجة اعادة تركيب لعناصر واقعية معاصرة أو تراثية ، وثمة عناصر نراها تتكرر في كثير من الاعمال ، لكن تعكس في كل عمل حالة مختلفة وجمالية متنوعة

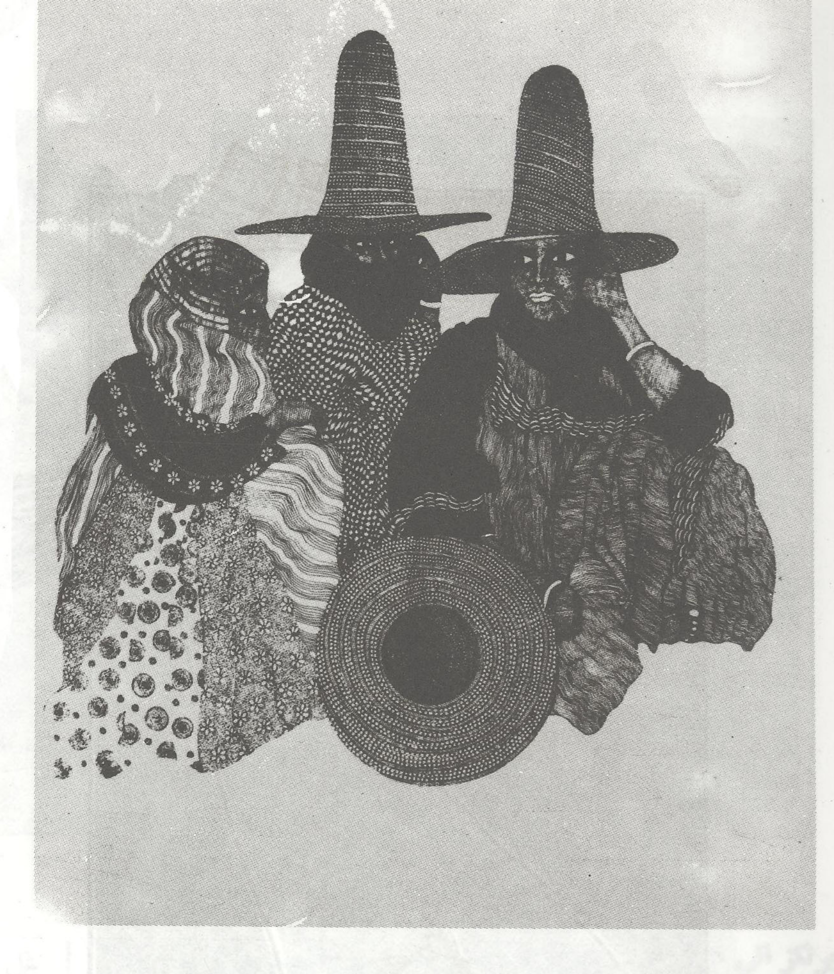


فؤاد الفتيح - فتاة

مثل « المرأة الشعبية ـ الجبل ـ الطير ـ الماعز ـ المنزل ـ الشجرة .. الخ » .

كل ذلك يدفع الباحث في عناصر اللوحة الى استشفاف الرموز المتنوعة في العنصر الواحد ، بمعنى أن الفنان يستخدم ويعالج كل عنصر معالجة تقود الى محتوى مختلف التنوع في الوظيفة الرمزية والدالة التعبيرية ، والمحتوى لعنصر محدد فالمرأة مثلا تعكس عدة رموز في التجربة عامة ، فتارة نراها رمزاً للامومة وما تحمله من قيم انسانية نبيلة ، وتارة تطل كامرأة عاملة تشارك الرجل في بناء الواقع ، وأحياناً ترتبط بالأرض في صور حضارية متميزة ، وتحمل في جماليات ثوبها الشعبي اليمني الخاص تراثاً موغلا في القدم هذا التنوع أغنى ليس العنصر الواحد ، بل حقق الغنى والثراء للموضوع ، وما أكثر الموضوعات التي تحتاج الى عشرات اللوحات وأحيانا الى الى حياة بكاملها ، ترى لماذا تتكرر هذه العناصر في مختلف التقنيات ، لماذا نراها حاضرة في الرسم والحفر والتصوير والخزف ما هي الاضافات التي حققها الفنان عبر الوظائف الرمزية المتنوعة ؟

يقول « فؤاد » في حديث خاص لنا لم ينشر من قبل : [العناصر التي تراها تتكرر في اعمالي الفنية هي عناصر تتكون منها الحياة ، وحين أتناول الطبيعة أركز على العناصر التي تتصل بالانسان : جبل وانسان، شجرة وانسان ، ارض وانسان ، وابحث في مختلف العلاقات الانسانية والتراثية والجمالية ، واعمل على تحقيق الحوار الجمالي بين عناصر حية وبين الارض بفناها ، وتنوع جمالياتها ايضاً ، أصل احياناً الى أشكال وعلاقات جديدة أراها ابعد واعمق من المظهر الخارجي للموجودات ، أبحث عن الجوهر في الرموز وأوظف الرمز توظيفاً يخدم رؤيتي الفلسفية ، بما في ذلك الموضوعات والعناصر المستمدة من التراث .



فؤاد الفتيح - ثلاث نساء

وعودة الى اصالة التعبير والى الدوافع التراثية ، وصلة وارتباط ما هو تراثي واصيل بما هو معاصر من جماليات واقعية وذاتية تكشف عن حقيقة مفادها ، أن خصوصية الفنان هي خصوصية مركبة ومتكاملة بين ما هو ذاتي وتراثي وواقعي ، فهو يعيد على طريقته بناء واقعه وتراثه بما يتلاءم مع محتواه المعاصر والافكار التي يعالجها والمضامين التي يطرحها ، ترى كيف يفهم فناننا الأصالة ؟ وكيف يحقق هذا المفهوم كانجاز جمالي في انتاجه الفني ؟ يتابع « فؤاد » حديثه حول هذه القضية فيقول لنا : [تبرز الأصالة في أعمالي الفنية بشكل عفوي ، الا ان هذه العفوية هي بلا جدال نتاج مخزون ثقافي وحياتي وحضاري ، مخزون اكتسبته منذ سنوات الطفولة ، وكبر مع التجربة ، والسنوات التي عشتها والثقافة التي رضعتها وتمثلتها] .

المخزون الثقافي للفنان هو الأرض الصلبة والخلفية المتينة المتماسكة ، ولا بد أن ينعكس ذلك في العمل الفني ، والمسالة بالنسبة لي ليست محسوبة بعقلانية او رياضية ، لكنها متحقق بكثير من العفوية ولدرجة التلقائية احياناً ، كل تلك الخبرات « الحياة ـ الثقافة الحضارة » تتكامل في العمل الفني ، او لأقل تبرز ما هو اصيل وعبر عفوية الانجاز الجمالي ، على صعيد آخر ، الاصالة ليست جمالية مجردة من الحياة والواقع فالعمل الفني الاصيل لابد ان يلعب دوراً في تنمية الحس الجمالي والحضاري ، وليست القضية أن نرسم اشياء جميلة للاستهلاك اليومي ، لكن يجب أن نتعمق في العمل الفني ، في جمالية الشكل كما في المحتوى المتصل بالحياة ، بحيث يشعر المتلقي أن العمل الفني الذي يراه هو جزء من واقعه وحضارته ، ماضيه ومستقبله ، العمل الاصيل هو الذي يحقق هذه المعادلة»

ومرت تجربة « فؤاد » بعدة مراحل ، واستخدم في كل مرحلة أكثر من أسلوب للتعبير ، الا أنه ظل حافظاً موضوعاته ، عناصره ـ جماليات بيئته ، وتراثه . ففي مجموعة من اللوحات يرصد مظاهر الحياة اليومية بصيغة تسجيلية تصور التفاصيل الدقيقة لموضوعاته المحببة ، العمارة اليمنية القديمة ، المرأة في حياتها اليومية ، في عملها في المدينة كما في الريف ، الارض والطبيعة والطيور ، وهنا تبرز امكاناته كرسام متمكن من خطه ، وكمصور قادر على محاكاة الواقع فيزيائيا .

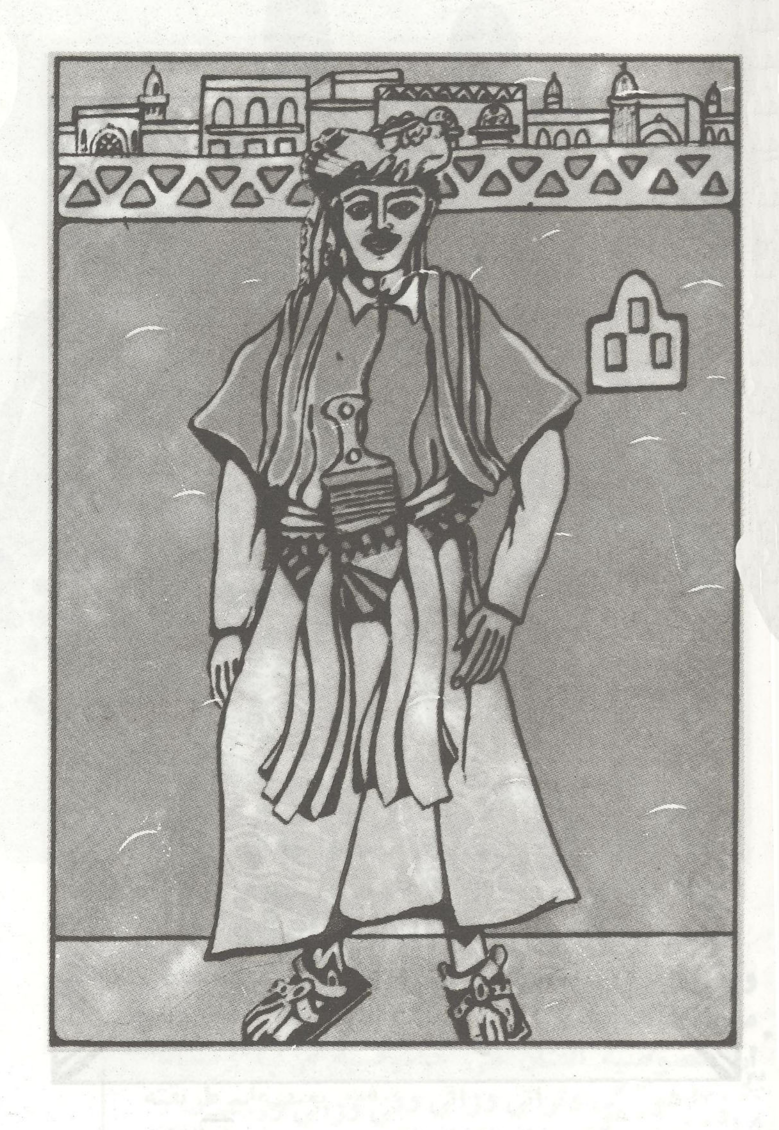
وأهمية هذه التجربة ليست فقط في الجانب التقني الصنعوي « مهارة فؤاد الرسام » بل في الجانب التسجيلي لموضوعات بدأت تغيب كنتيجة لدخول الحضارة المعمارية الحديثة المستوردة ، فصنعاء القديمة ـ مثلا ـ ليست مثل صنعاء الجديدة ، وثمة حملات محلية وعالمية للحفاظ على



فؤاد الفتيح ـ زي يمني

تراث صنعاء والحفاظ على عمارة المدينة القديمة ، سورها ، وأبوابها ، ومبانيها ، ومن هنا يأخذ الجانب التسجيلي عند « فؤاد » مشروعيته ومبرره ، بل وضرورته ، الا أن مهمة الفنان ليست تسجيلية فحسب ، لذلك نراه في تجاربه الاخرى يتجه لبناء اسلوبه ، الخاص دون أن يبتعد عن نفس العناصر التي استخدمها في أسلوبه التسجيلي ، وهنا يمارس حريته محققا ذاته ، عفويته ، رقة أحاسيسه ودفق انفعالاته ، فالخط المسكون للعناصر المتنوعة « عمارة ـ أرض ـ انسان ـ حيوان ـ أشياء » يمارس حضورا رقيقا ممتعا شاعريا ، في ليونته وانسيابيته ، وتشكيله العالم الجديد الذي يعتمد أساسا على التبسيط والتلخيص والتحوير لعناصر واقعية وتراثية متنوعة .

وفي لوحات الرسم « تقنية الحبر على الورق » ، يصوغ عبر الخط اللين الرقيق كتلة الانسان ولونة خطوطه ، وكتلة الجبل وصلابته ، ومساحة الارض وتفاصيل الاشياء ، ورغم اعتماده على الخط « الرسم » وحده ، دون اللون فقد إستطاع عبر الخط الاسود والابيض أن يلون ، ويشغل مساحات اللوحة بقيم خطية متنوعة لا تقل جمالية عن اللون ، واستخدم أكثر من وسيلة جمالية ، فتارة يعتمد على خلفية سوداء « مساحة صماء بالأسود . ويحرك ويبني بالفراغ الابيض مختلف عناصر اللوحة ضمن ايقاع حركي شكلي ولوني ، حركة العناصر التعبيرية من جهة وحركة البقع البيضاء على السطح الاسود « الخلفية » من جهة أخرى ، وفي بعض الاعمال يستخدم المساحة السوداء الصماء الى جانب الفراغ الابيض الذي يعطي الحس بالمساحة ويحيط كل ذلك بمساحات تشكلت عبر خطوط دقيقة يرصفها الى جانب بعضها وكأنها قطعة من نسيج ، وهنا يبدو وكأنه ينسج السطح كما تنسج عاملة السجاد ويصل في بعض الرسوم (أسود وابيض) الى عالم غني بخطوطه المتنوعة كقيمة جمالية « الخط الدقيق ـ الخط التخين ـ الخط اللين ـ الخط القاسي » ،



فؤاد الفتيح ـ زي يمني

وأخيرا المساحات الزخرفية المستخدمة كتصوير لا كزخرف وذلك بما تحمله من قيم جمالية ودلالات تعبيرية .

واذا درسنا العنصر الواحد في اللوحة [رجل ـ امراة ـ طائر ـ حمار ـ شجرة ـ وجه ـ منزل ـ سهل ـ جبل ـ صخرة ـ سمكة .. الخ] نجد اننا أمام عناصر مصاغة من جديد ، فالطيور في اللوحة ليست الطيور التي نراها في الواقع ، والحمار ليس ذلك الرمز الذي يحمل أثقاله ، فالتحوير يقود الى عنصر جديد في جمالياته وما يحمله من مضامين رغم اقترابه من الواقع : فجمالية « الحمار » وخطوطه اللينة ووداعته لا تقل عذوبة عن جمالية « الغزال » أو « العصفور » ـ مثلا ـ . حتى المضامين الذي يحملها في شكله وحركته وتعبير وجهه نراها جديدة وخاصة ، أهو الحمار الرمز ؟ أم هي رؤية جديدة ؟ أم قيمة خاصة ؟.. لا جدال اننا حيال شكل غير فيزيائي للحيوان وبالتالي فهو يحتمل التأويل في المعنى ويحتمل التعبير عن مختلف الافكار والحالات والمضامين ، وبالتالي فهو يمثل رؤية جديدة ، ومع ذلك فهو ليس وحيدا ، ليس بمعزل عن الارض والانسان ، لاننا نراه في جميع اللوحات يعيش مع الانسان في حياته اليومية ويتنقل في السهول والجبال، وصولا الى خصوصية جمالية وتعبيرية ورمزية ، تماما كما قال الفنان : [هي عناصر تشكل نسيج الحياة] ونحن نقول هي عناصر تشكل نسيج العمل الفني والحياة في العمل الفني بالمعنى الجمالي ، وليس جديدا ان نقول : **[ان كل ما يحيا في الحياة هو وحده القادر على الحياة في العمل الفني ، وخصوصية الفنان وطليعيته واضافته تكمن في اقناعنا بعالمه وكأنه عالم عشناه أو نعيشه أو نطمح الى الحياة فيه ، وهنا تكمن جمالية « فؤاد » الفنان والانسان.. المخلص لواقعه ، العاشق لبيئته ، للحياة الريفية ، للطبيعة ، ولكل ما يتحرك على أرضه ، وحين رسم صنعاء القديمة والقرى الساكنة في قمم الجبال ،**

والمنازل المحفورة في الصخر عجنها بطين المحبة ، وبخطوط دقيقة لينة في منتهى الرقة محققا حوارا ممتعا بين جمالية العمارة وقساوة الطبيعة ، ولم يترك تفصيلا معماريا الا وعالجه في عشرات الرسوم مؤكدا على التنوع في البناء الفني ، والتنوع في تصوير المشاهد العامة البعيدة واللقطات القريبة ، تماما كما المصور الضوئي لكن بعين الفنان لا عدسة المصور فثمة لوحات تمثل عشرات المنازل (صنعاء القديمة) المتداخلة والمحاطة بسور جميل ، وأخرى تعكس منزلا أو بابا أو جدارا ونافذة [مشهدا تفصيليا لعمارة أصيلة] وتنسحب هذه المسألة على تصويره المرأة التي عالجها في سلسلة من اللوحات مؤكدا على حالاتها الانسانية والابعاد التي تمثلها في الحياة ، ففي لوحة (الأم) يصبح الطفل جزءا من المرأة الام ويحاط بخطوط ليست زخرفية فحسب ، لكنها تنضج من داخل الام ، من المعاني الانسانية التي تمثلها ، وفي لوحة (ثلاث نساء) تتداخل الوجوه في صيغة تمثل أكثر من رمز ، وحدة القيم ووحدة الحالة الانسانية وفي اطار زخرفي متميز بتميز الأجواء الزخرفية المحيطة ، وفي لوحة ثلاثية النساء تعكس كل امرأة حالة انسانية نتمثلها في حركتها ، وفي التعبير المتميز في الوجه ، أو لنقل في العيون ، وعلى خلفية تشكلت عناصرها من الطبيعة والفرسان . ويصل « فؤاد » الى اللوحة الاسطورة واللوحة الملحمة واللوحة الرمز كما في لوحة بعنوان « رمز رقم ٢ » حيث يجمع في بناء أسطوري ، أو لنقل عبر علاقات أسطورية حياة متكاملة بواقعها ، وجذورها ، وتراثها، ويوظف كل عنصر من عناصر اللوحة ، توظيفا رمزيا وتعبيريا في آن واحد ، ويحقق الجانب الملحمي في علاقة الرموز ببعضها وما تعكسه أخيرا من أفكار ومضامين ذاتية وواقعية وتراثية .



فؤاد الفتيح - حاملة السلة

ترى هل يمكن أن نحصر تجارب (فؤاد) ضمن اتجاه أو أسلوب محدد ؟ باستثناء لوحاته التسجيلية التي تمثل تصويرا واقعيا لمظاهر العمارة اليمنية ، نقول لا ، ذلك أن (فؤاد) لا يحصر نفسه ضمن جمالية محددة ، وتجاربه المتنوعة لا تمثل بحثا في أساليب معينة ، فقد نجد ما هو تعبيري ، وما هو سيريالي ، وما هو رمزي ، وما هو واقعي في مختلف تجاربه الا أن بحثه ليس في أسلوب محدد لكن في شخصية متميزة نراها حاضرة في مختلف تجاربه ، وقد يستدعي الموضوع أشكاله كما في لوحة (الطيور) أو (رمز رقم ٢) أو (ثلاثية النساء) أو (حاملات الحطب) أو (الرحلة) ، الا أن تجربته مجتمعة لا تمثل ما هو سيريالي أو رمزي أو تعبيري أو واقعي، لكنها تمثل أسلوبا خاصا أفاد من مختلف الاتجاهات العالمية المعاصرة والجماليات التراثية الشعبية ، والمتحفية القديمة ، وعاطفته ، بوعيه وعقله ، بالشيء ونقيضه ، وصولا الى تجربة هي تجربة « فؤاد » تحديدا ، والشيء الهام يكمن في خصوصية التحوير لمظاهر الواقع وخصوصية الصياغة والبناء وعفوية الانجاز ، العفوية التي نراها ماثلة في أكثر الموضوعات واقعية او خيالا ، وهنا تكمن اضافة الفنان وريادته في الوصول الى شخصية فنية لا مثيل لها ، شخصية لا تنفي الواقع لكن تعيد تكوينه من جديد ، بما يتلاءم مع خصوصية الجمالية والمحتوى والرؤية ، وبذلك يمكن أن نقول ان ما يقدمه (فؤاد) يمثل اضافة على الساحة التشكيلية في اليمن ، ويمثل الريادة بالمعنى الدقيق ، وهنا تكمن جمالية الفنان والانسان.

الفنان اللبناني بين التأثير الأوروبي و التراث الإسلامي

فضل زيادة

مدخل :

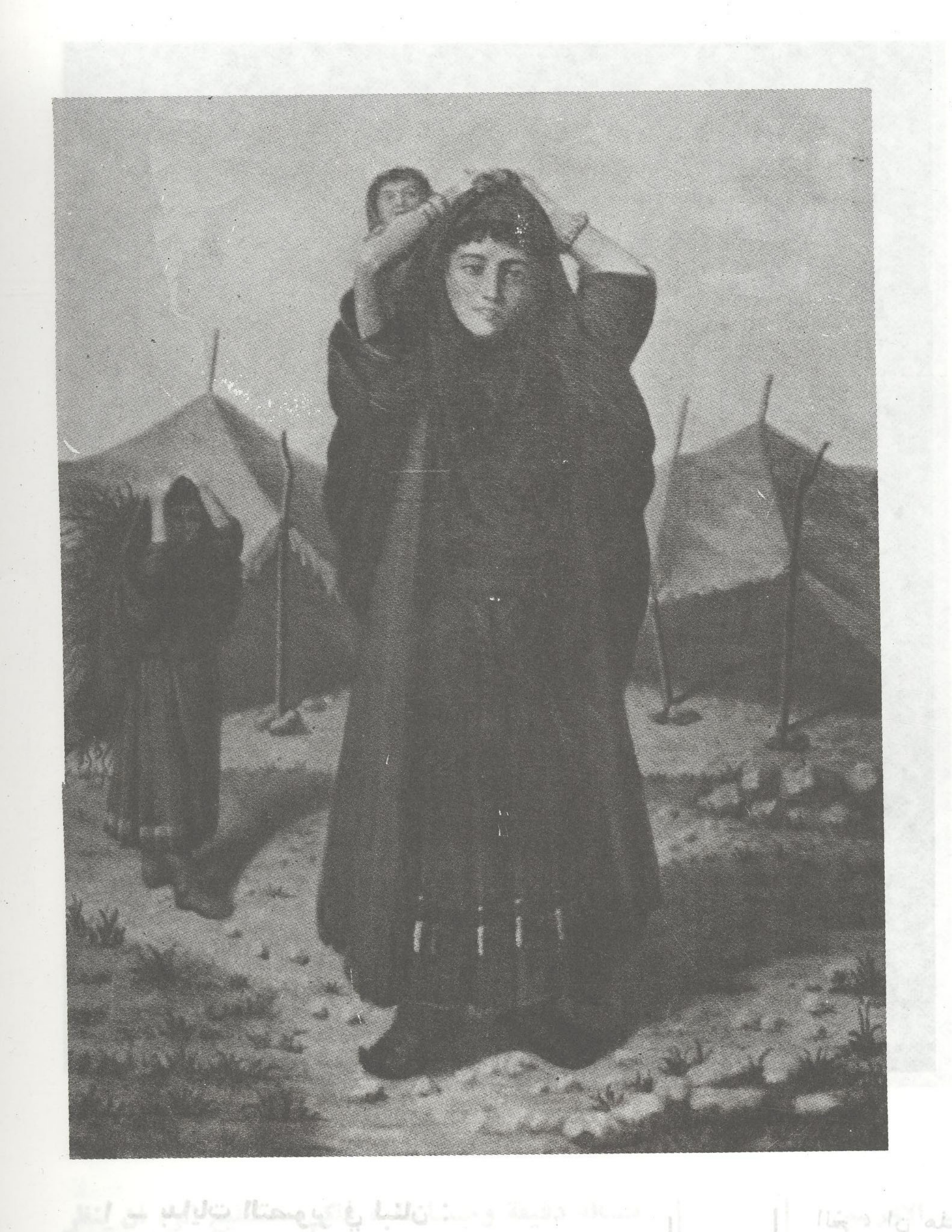
الموضوع الذي نتناوله حول التصوير اللبناني من زاوية المؤثرات التي تكونه ، والتي تسهم في بلورته واعطائه طابعه في الوقت الراهن ، ووقوعه بين تأثيرين كبيرين الاول : هو التأثير الاوروبي الغربي والثاني : هو التأثير التراثي الاسلامي ، هـذا الموضوع ككل يدخل في اشكالية اوسع بكثير ، لان مجمل الثقافة العربية اليوم ، بما في ذلك الثقافة الفنية ، تقع تحت تأثير هذين العاملين الحضاريين الكبيرين ، ففي الوقت الذي تريد الثقافة العربية ان تكون منفتحة على العصر والحداثة ، تجد نفسها مضطرة لان تبحث ايضا عن جذورها واصولها وشخصيتها ، ومن هنا فان الفنـان التشكيلي ، بصفته مساهم في تكوين ملامح الثقافة ، يجد نفسه في وسط هذا المناخ الذي تتنازعه التأثيرات المسهمة في تكوينه .

والواقع أن (لبنان) هو من اوائل البلدان في الوسط العربي التي أطلت على ثقافة أوروبا وحضارتها الى جانب مصر ، فاذا كانت مصر قد عرفت حضارة الغرب العلمية والثقافية والفنية مع حملة بونابرت عام ١٧٩٨ م ، الذي جاء الى مصر تواكبه بعثة موسعة من علماء وخبراء وأدباء وفنانين ، فانفتحت في مصر آفاق مرحلة جديدة من النهضة التي اتسمت باقتباس ما في أوروبا في علوم وفنون . اذا كان هذا هو الوضع في مصر ، فان لبنان لم يتاخر كثيرا في تعرفه ايضا الى حضارة وعلوم وفنون أوروبا ، ولكن ، ليس عن طريق حملة عسكرية ، وانما عن طريق الارساليات والمدارس التي افتتحها مبشرون أوروبيون ، وامريكيون ، في بدايات القرن التاسع عشر ولا شك بان صلات لبنان مع الغرب سابقة لهذا التاريخ بزمن طويل نسبيا ، فلبنان بلد يتشكل سكانه من مسلمين ومسيحيين ، وقد كانت للمسيحية صلات مع الكنيسة الكاثوليكية ، والعالم الكاثوليكي بشكل عام . لهذا نستطيع أن نرد هذه الصلات الى القرن السادس عشر والسابع عشر، في الوقت الذي كانت فيه الروابط الدينية اقوى من الروابط القومية او الوطنية .

ان الصلات الدينية بين مسيحي لبنان وأوروبة قـد افسحت المجال لانواع متعددة من التأثير ، وخصوصا في المجال الثقافي الذي يشمل الفنون لكن هذه التأثيرات لم تصبح واضحة الا في القرن التاسع عشر بشكل صريح .

ولا بد لنا هنا من ان نذكر ان المسيحيين في لبنان كانوا يعيشون في وسط اسلامي واسع ، ومن هنا فانهم اكتسبوا في الاساس المعطيات الثقافية المسيطرة في هذه البيئة الثقافيـة ـ الاسلامية ، واذا كان الموقف الاسلامي الفقهي قد استقر على الراي القائل بمنع التصوير عموما وتصوير الانسان خصوصا ، فان ذلك قد أدى الى تحول التعبير الفني في الاسلام عن موضوعات التصوير الى اشكال اخرى من التعبير : الخطي والزخرفي ... الخ . وان كنا لا نعدم العثور على محاولات في التصوير وخصوصا في بلاد فارس وتركيا .

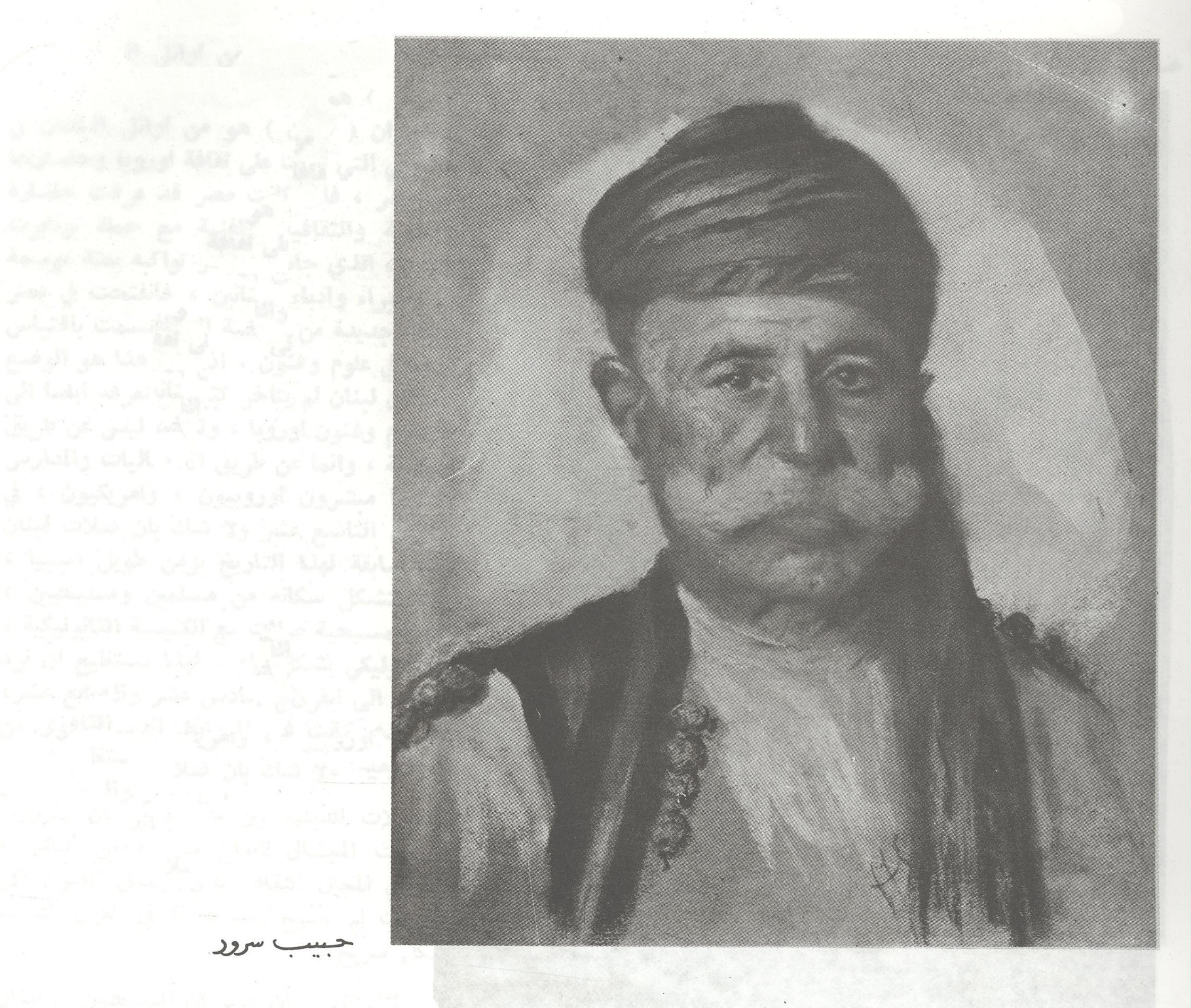
لقـد اعتنى المسلمون خصوصا بالخط واعطوه اشكالا فائقة في تنوعها ودقتها . وتتفق آراء العديد من الباحثين على أن المسلم يجل لغته التي هي لغة كتابه المقدس اي (القرآن) الذي نزل باللغة العربية ، ومن هنا فان اعتناءه بكتابة اللغة هو نوع من احترامها وتقديسها .



داوود القرم

وعوضا عن الايقونات التي نجدها لدى البيزنطيين والتي تتمحور حول تصوير العذراء وولدها ، وعوضا عن الجداريات التي نجدها في الكنائس الكاثوليكية ، والمستوحاة من موضوعات توراتية ، فان المسلم الذي اعتنى ببناء المساجد والقصور قد استعاض عن الرسوم والتصاوير ، بالزخارف لتزيين عمرانه ، ان الزخرفة تقوم بالاساس على وحدات هندسية وتجريدية ملونة تملء المساحات والاعمدة والقباب ، عبر استخدام تقنيات تتناسب مع هدف الاستعمال ، ومن هنا الالوان الزاهية او الفاتحة ، ومن هنا ايضا تأتي المواد الترابية والجصية ، بدلا من المواد الزيتية المستخدمة في الرسوم والتصاوير .

كل هذه المعطيات التي نذكرها هنا باختصار ، والتي تحتاج إلى تفصيل لاحق . تضعنا في اطار الموضوع الذي ننوي معالجته ، وأمامنا الآن العودة الى حدود موضوعنا لنسبر مسيرة التصوير اللبناني ضمن المؤثرات التي ساهمت في تكوينه .



حبيب سرور

١ - بدايات التصوير في لبنان :

حين نعمد في لبنان الى استعادة أجواء المدينة والقرية اللبنانية ، كما كانت عليه قبل قرن أو قرنين أو ثلاث على أبعد تقدير ، فاننا لا نعثر على غير رسومات أعدها رحالة عبروا مناطق مختلفة من لبنان، ومن القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر ، يمكننا ان نحصي مجموعة من عشرات الرسومات لمشاهد لبنانية تتمثل فيها الطبيعة والانسان ، فهناك لوحات لقرى ومدن ومناطق لبنانية مختلفة رسمها فرنسيون وايطاليون وأوروبيون مختلفون ، وهناك أيضا تصاوير للبشر من أبناء الريف أو الساحل أو المدينة ، ونساء ورجال ومن فئات اجتماعية مختلفة بأزيائهم التقليدية المختلفة أيضا ، وهناك أخيرا تصاوير للمعالم من قلاع وأبراج وأنهار ، وأشجار الأرز ، والجبال والانهار الخ ، ان هذه التصاوير بمجموعها ، اذا ما ضممناها بعضها الى بعض تجد أنها تمثل وتركب لدى اللبناني صورة عن بلده كما كان قبل قرنين أو ثلاث .

صحيح أن هذه الاعمال التصويرية هي من صنع أوربيون استخدموا في اعدادها تقنيات أوربية تتراوح بين الحفر على الخشب أو الرسم بالحبر والفحم ، أو الزيت في مرحلة متأخرة ، الا أن هذه الاعمال قد دخلت في صلب تكوين الوعي الفني التصويري ، لدى الاجيال الاولى المحدودة العدد من اللبنانيين الذين انجذبوا الى هذا النوع من الخبرة والهواية والحرفة والموهبة بالتدريج .

ان بعض الطلاب اللبنانيين من الشباب الذين درسوا في الارساليات الغربية التي افتتحت فروعا



خليل صليبي

لنشاطها في لبنان ، قد رأوا أساتذتهم الاوربيين يرسمون في أوقاتهم مناظر من لبنان ، أو أن هؤلاء الاساتذة بدأوا يعلمون تلامذتهم شيئا عن أصول التصوير بالحبر أو الزيت ، وقد انجذب هؤلاء الطلاب الى هذه التقنيات الجديدة التي لم تكن معروفة لديهم أو في وسطهم ، والاهم من التقنية هو موضوع العمل الفني بحد ذاته ، فقد أصبحت الطبيعة المفتوحة في لبنان والانسان اللبناني موضوعات لاعمال فنية ، ومن هنا فان هذه الطبيعة وهذا الانسان في لبنان وقت تحت بصر ونظرة جديدة . ونستطيع أن نعبر من فكرتنا هذه بطريقة أخرى فنقول : ان اللبناني حين بدأ ينظر الى بيئته ومحيطه كموضوع فني ، قد استعار أولا بأول أعين الاوربيين ، وطريقتهم في النظر الى الاشياء .

كان هذا الموضوع الذي نشير اليه هاهنا يثير مسألة دقيقة وحساسة ، فلكي يستطيع المرء أن ينظر الى بيئته بأعين غيره ، لا بد وأن يكون قد انفصل عن بيئته انفصالا نسبيا ، ان الانفصال هنا ليس جسديا أو ماديا بقدر ما هو ذهني وثقافي ، وهذا الانفصال أو الانقطاع ضروري حتى يستطيع الفنان أن يصور بيئته ووسطه بطريقة جديدة غير معروفة لدى مواطنيه من قبل ، وهذه المسألة تتجلى الى حد بعيد في أعمال الرواد من الفنانين اللبنانيين .

٢ ــ مرحلة الرواد :

يمكن أن نعتبر المرحلة التي انطلق فيها فن تصويري لبناني هي المرحلة التي تمتد بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . ففي هذه الفترة بدأت تظهر أعمال ذات مستوى فني ، وفي هذه الفترة



يوسف الحويك

بدأ الفنان اللبناني ، أو طالب الفن اللبناني يذهب الى اوروبة ليتعلم اصول التصوير ، وهذا يعني أنه انفصل عن بيئته جسديا ونفسيا وثقافيا ، ليقع نفسه في أجواء حضارة اوروبية متقدمة بالنسبة لمجتمعه وبيئته من زوايا متعددة .

ويمكن ان نحصر اسماء الرواد بالفنانين التاليين : (جبران) و (الصليبي) و (فروخ) و (قرم) و (سرور) و (جميل) و (وهبي) و (الدويهي) .

ونتقدم الآن لمحة سريعة عن أعمالهم واسهاماتهم ببلورة اسس التصوير اللبناني .

ـ داوود القرم : (١٨٥٢ ـ ١٩٣٠) : درس في ايطاليا واعجب بأعمال الكلاسيكيين ورافائيل خصوصا ، وحين عاد الى لبنان رسم جداريات ولوحات في كنائس وأديرة لبنان ، مثل (الارواح في المطهر) و (القديس يوحنا المعمدان) وهي موضوعات معروفة في الكنائس والرسم الديني الاوربي ، وولع برسم الوجوه ومن اعماله لوحة (للبابا بولص التاسع) .

ـ حبيب سرور (١٨٦٠ ـ ١٩٣٨) : يشبه (القرم) من نواح متعددة ، فقد درس في ايطاليا ، واعجب بالمدرسة الكلاسيكية ورسم الموضوعات الدينية ، واهتم برسم الاشخاص والوجوه ، الا أنه عاش مدة طويلة في مصر بعد دراسته في (ايطاليا) ، ولعل هذه الاقامة قد عمقت نموه الفني بسبب الاجواء الفنية التي كانت مزدهرة في مصر أكثر من ازدهارها في لبنان .

ـ خليل الصليبي (١٨٧٠ ـ ١٩٢٨) : يختلف عن سابقيه في كونه درس في بريطانيا والولايات المتحدة وفرنسا . وتأثر بالمدرسة الرومانتيكية ، فأهمل التصوير الديني واهتم برسم الجسد وخصوصا المرأة .

ـ جبران خليل جبران (١٨٨٣ ـ ١٩٣١) : كاتب وشاعر ورسام لبناني له مؤلفات عديدة بالعربية والانكليزية ومن بينها كتابه « النبي » ، هاجر الى الولايات المتحدة مع أهله عام (١٨٩٤) وعاش فترة من حياته في باريس حيث اندهش بأعمال رودان وأعجب بأعمال (وليام بلاك) له أعمال فنية غزيرة بالزيت والحبر .

ـ جورج القرم : (١٨٩٦ ـ ١٩٧١) : أعماله تدل على تعلق كبير بالطبيعة ؛ واستخدم التقنية الزيتية ، التي رسم بها الطبيعة والجسد .

ـ قيصر الجميل : (١٨٩٨ ـ ١٩٥٨) : درس على الصليبي ، ثم سافر الى باريس عام (١٩٢٧) تتراوح أعماله بين الكلاسيكية والانطباعية لعب دوراً كبيراً في اعداد جيل من الفنانين اللبنانيين ، منذ أن عكف على تدريس الرسم من سنة (١٩٣٠) وحتى أواخر حياته ، وهو الذي اسس الاكاديمية اللبنانية .

ـ مصطفى فروخ : (١٩٠١ ـ ١٩٥٧) : درس في أوربا وعرض اعماله في روما وباريس ونيويورك ؛ اهتم بتصوير الوجوه والموضوعات الشعبية ، والموضوعات التاريخة ايضا وتعبر اعماله عن تعلق بالبيئة التي انطلق منها وبمحاولات شخصية لبعث لوحة ترتبط به ، استخدم تقنيات مختلفة من زيت وماء وحبر .

ـ عمر الأنسي (١٩٠١ ـ ١٩٦٩) : درس على الصليبي ، ثم سافر الى باريس ، واشتهر بالوانه ، ومحاولاته لادخال عناصر ثقافية تراثية في لوحاته ،رسم بالزيت والماء على السواء .

ـ صليبا الدويهي : (١٩١٢ ـ   ) : درس على سرور ، وسافر الى باريس ؛ وتقيم مسيرته الفنية الى مرحلتين الى لبنان عمل لفترة في تزين قصر البطريركية بتكليف من البطرك . لكنه عاد وغادر الى



مصطفى فرزخ



الولايات المتحدة عام ١٩٦٠ وبذلك تبتدىء مرحلة جديدة من سيرته الفنية تتميز بتأثره بالمدارس الحديثة بما في ذلك التجريدية .

ـ رشيد وهبي : درس في مصر وفي اوربة وهو فنان انطباعي ، تلك هي أبرز اسماء الفنانين الرواد في لبنان مع سيرهم المختصرة . ونلاحظ الامور المشتركة التالية التي تجمعهم :

ـ فقد درس جميع هؤلاء الرواد في بلدان أوربية ، وكانت مرحلة الدراسة بالنسبة لكل منهم بمثابة مرحلة إعداد وتكوين تقني وموضوعي ، حيث تدرب كل منهم على التقنيات التي يستلزمها التصوير الزيتي او المائي ، وكذلك فان كل واحد من هؤلاء الرواد قد تاثر بمدرسة من المدارس المعروفة في الغرب : (الكلاسيكية) او (الرومانتيكية) أو (الانطباعية) . وإن غلبت على أعمالهم النيوكلاسيكية والتجارب الشخصية الخاصة .

الأثر الأوربي :

إذا ما تتبعنا الأثر الاوربي في أعمال هؤلاء الرواد وجدنا انه كان شاملا ؛ فقد حاولوا جميعهم ان يطبقوا التقنيات وطرق العمل الاوربية ، ونقلوا خبراتهم الى الواقع اللبناني ، وخصوصاً الطبيعة ، بعد أن انبهروا بأعمال الفنانين الاوربيين الكبار ، وعندما عاد هؤلاء الفنانين اللبنانيين الرواد الى بلدهم أخذوا ينشرون مبادىء الفن الاوربي ، وإن كان في المعارض التي اقاموها او في معاهد التي يدرسون فيها ؛ ومن هنا فان هؤلاء أصبحوا وسطاء ، بين فيما تعلموه بين أوربة والجيل بل الأجيال الجديدة من الفنانين الشباب .

وحين نتفحص أعمال هؤلاء الفنانين الذين بدأوا مع بداية القرن نجد أن (قيصر الجميل) الذي اسس الاكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة عام (١٩٢٣) كان شديد الاعجاب بالمدرسة الانطباعية وخاصة أعمال الفنان الفرنسي (رنوار) وكانت المواضيع التي تناولها والالوان التي استخدمها قريبة من موضوعات وألوان (رنوار) .

اما (مصطفى فروخ) فقد تأثر بفن النهضة الايطالية وكذلك بالانطباعي الفرنسي (بول سيزان) ، ان الطبيعة اللبنانية وخصوصاً الريف اللبناني حيث الاشجار وبيوت القرميد التي انشئت منذ أيام فخر الدين الثاني في مطلع القرن السابع عشر اصبحت قريبة من الريف الفرنسي ، ان (فروخ) نفسه الذي كان مسلماً ونشأ في بيئة بيروتية اسلامية متعلقا بتاريخه ، لهذا نجده سيقوم في تسجيل بعد المواقف التاريخية الشهيرة في أعمال ضخمة له ومن ذلك لوحته التي تحمل عنوان



صليبا الدويهي

(معاوية وأول اسطول عربي) ، وكذلك لوحته (عقبة بن نافع أمام المحيط الاطلسي) ؛ ففي هاتين اللوحتين الزيتيين نستطيع ملاحظة تأثير الفنان الفرنسي (دولاكروا) الذي اعاد مشاهداً ضمن المعارك والاحصنة وخصوصاً لأنه أقام في الجزائر ، إن الأجواء العربية ـ الاسلامية ، التي نراها حاول أن يصورها (دولاكروا) قد اغنت مخيلة فروخ أيضاً الذي اقام من هذه الاعمال مثالا لـه .

وكذلك بأن (جبران) تأثر على السواء برودان كما تأثر اجواء الميثولوجيا الايطالية ، واذا كان أدب جبران يعبر عن نزعة انسانية وصوفية فانه قد وجد في أوربة من أعمال ما يرضي نزعته هذه .

ان آثار مختلفة أوربية نجدها لدى فنان واحد ، كما في الأمثلة التي أوردناها أو التي سنذكرها ، و (صليبا) الذي درس في أوروبة وعاد الى (لبنان) سيعمل أولا من تزين الكنائس برسوم دينية تقوم حالياً في (الديان) و (زغرتا) ، وقد تأثر خصوصاً بآل غريكو ، لكننا نجد في اعمال (الدويهي) ايضا أثراً انطباعياً بارزاً خصوصاً حين يتحول الى رسم الطبيعة والموضوعات الطبيعيـة ، لكن الدويهي سينقل بعد



رشيد وهبي

(١٩٥٠) وبعد هجرته الى امريكا الى عالم فني ، مختلف تماما ، اذ انه سيغوص التجريدية المزدحمة في (امريكا) ان اعمال التجريدية لا تختلف بشيء عن اعمال الأميركين ولا يمكن تميزها إلا عند تفحص ألوانه التي فيها شيء من طبيعة الشرق . أما (رشيد وهبه) فقد درس في (مصر) ثم سافر الى أوربة حيث اكتشف الانطباعيين بدوره ، وعندما عاد الى لبنان ، فانه كان يدرس طلابه طرق المدرسة الانطباعية .

ونلاحظ من خلال الامثلة السالفة كيف ان المدارس الاوربية الفنية دخلت الى (لبنان) وخصوصاً المدرسة الانطباعية ، والسبب في ذلك ان الانطباعية كانت رائجة في أوروبة آنذاك ، كذلك فان الموضوعات التي تتناولها وطريقتها في العمل تتناسب مع ثقافة الجمهور وتقبلهم للعمل الفني ، لهذا فاننا لن نجد تأثراً بالمدارس الحديثة الا في مرحلة لاحقة .

ومع ذلك فان المدارس المختلفة كان لها اتباعها في لبنان من كلاسيكية ورومانتيكية ، وكذلك التكعيبية والسوريالية والتجريبية ، وخصوصاً لدى الجيل اللبناني الشاب من الفنانين .

لا بد لنا ان نذكر هنا ، ونحن نتحدث عن الأثر الاوربي في الفن اللبناني من ان نذكر دور فنانين أوربيين عاشوا ودرسوا في (لبنان) واقاموا العديد من المعارض، ومن هؤلاء : (مانيتى) و (سير) و (غيف) و (راتنسكي) . فلقد كان مانيتي شديد الاعجاب بأعمال سيزان وكان يطلب من تلامذته ـ حسب اقوالهم ـ أن يعالجوا مواضيع الطبيعة اللبنانية حسب طريقة سيزان .

واذا ما تتبعنا الأثر الاوربي مع مرور الزمن سنجد انه يتوسع تلقائياً ، فمدينة (بيروت) التي كانت ولا تزال أبرز عاصمة ثقافية في الشرق العربي . قد استقبلت وخلال أعوام عديدة معارض خاصة لكبار الفنانين الأوربيين أمثال (رنوار) و (مونيه) و (دالي) و (بيكاسو) و (ماتيو) و (ماسون) و (كارزو) و (رودان) التي اقيمت معارضهم في قاعات عرض في بيروت ، ان الدور التثقيفي لهذه المعارض فقد كان كبيراً مما ترك أثره في الفنانين اللبنانيين ، الذين كانوا أيضا يتابعون النقاشات والمحاضرات والندوات التي ترافق هذه المعارض .

ومنذ (جيل الرواد) الذين تحدثنا عنهم قبل قليل وحتى يومنا الحاضر نجد ان مئات اللبنانيين من الفنانين الشباب قد ذهبوا الى أوربة ليتعلموا الرسم والتصوير وعادوا الى بلدهم مشبعين بأثرها الفني .

ومع ذلك فان اللبناني لم يعد يحتاج الى الذهاب الى أوربة ليتعلم أثرها وتقنياتها الفنية بل يستطيع ان يتلقى ذلك من أساتذته الذين درسوا في أوربا .

لقد قطع التصوير اللبناني منذ انطلاقته الاولى مع الرواد وحتى يومنا الحاضر ما يقرب من المئة عام . وخلال هذه المدة ترسخت تقاليد فنية تعتبر اصول وتلاونات الفن اللبناني في الفترة الحديثة والمعاصرة .

واذ ما تعقبنا اعمال الفنانين اللبنانيين خلال قرن من الزمن ، نجد انفسنا وكأننا نتابع مسيرة التصوير الاوربي بشيء من الاختصار والتكييف . فلقد شهد الفن اللبناني تقليدا لاعمال رافايل وآل غريكو وحتى كاندنسكي وبيكاسو . وهكذا فان المدارس الفنية الشهيرة قد عرفت في لبنان من كلاسيكية ورومانتيكية وانطباعية ورمزية وتكعيبيه ووحشية وتجريدية .

ويمكننا أن نلخص الأثر الأوربي الذي تأصل في الفن اللبناني من خلال النواحي التالية :

ـ المستوى التقني : وذلك عبر استخدام القماش والورق ، والوان الزيت والماء والحبر .



شفيق عبود

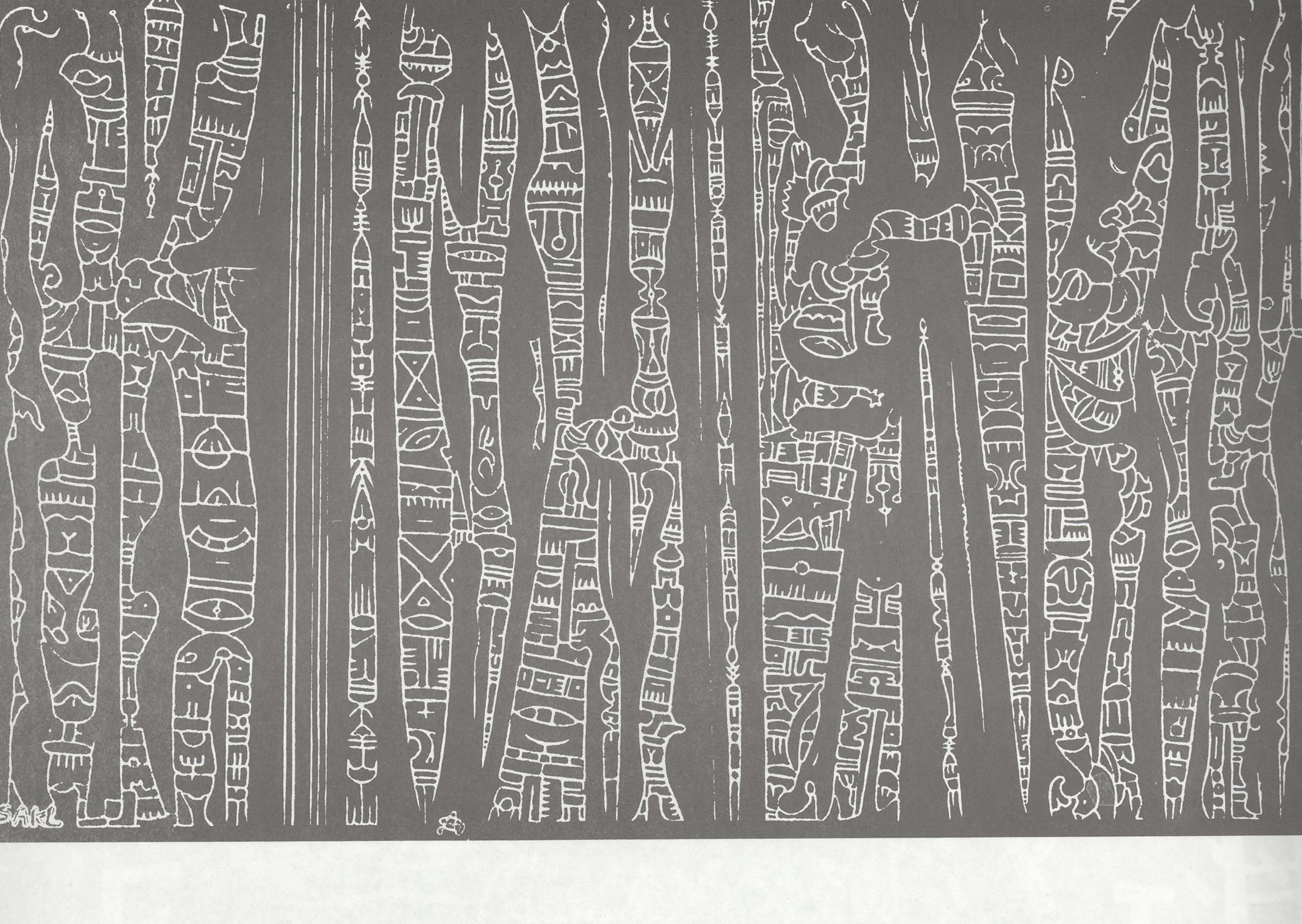
ـ **المستوى المدرسي** : الذي تمثلت فيه المدارس الفنية الأوربية الشهيرة .

ـ **المستوى الموضوعي** : عبر تناول موضوعات الطبيعة والانسان ورسم موضوعات التاريخ والدين . والميل الى نقل البيئة الى الفن .

٤ ـ التراث الاسلامي :

ذكرنا في مطلع هذه الدراسة ان المسلمين قد اتجهوا الى الزخرفة والخط ٦ ليستعيضوا عن رسم الانسان والطبيعة ، ومن هنا فان التقنيات الزيتية والمائية ،


J. Khalifé
72



سعيد عقل

لم تكن مشهورة لديهم ،وحين حاول بعض الفنانين الاوائل ان يستعيدوا تاريخهم عبر لوحاتهم فانهم فصلوا ذلك عبر تقنيات وطرق أوربية في المعالجة الموضوعية ؛ ومن هؤلاء (الجميل) و (فروخ) و (الأنسي) الذين صوروا موضوعات تاريخية متأثرين بطرق الاوربيين انفسهم في تنوع المواضيع التاريخية الإسلامية فانه استلهم (دولاكروا) من بين آخرين .

وبالنسبة لمصطفى فروخ المسلم الذي يعرف ان مواقف شيوخ الاسلام لا ترحب برسم الوجوه والطبيعة التي يرسمها ، اذا كانت لا تحرمها أصلا ، فقد كتب مقالا بين عدة مقالات كان يكتبها في المجلات ، بعنوان : [الدين والفن] تحاشى فيه الحديث عن تحريم الاسلام للرسم ، اذ انه لم يتعرض لهذه النقطة بتاتاً ؛ ولكنه تحدث بطريقة خاصة فقال : [وبالنتيجة ان الفن يعاون الدين في رسالته في الكشف عن عظمة الخالق ويقرب الانسان من الله إذ يفتح لنا نافذة رحبة نطل منها على الطبيعة فنطلع على كنوزها المحجوبة عن انظار عباد المادة ، ومن خلال روائع الطبيعة ، وكنوزها المفعمة بأسرار نتعرف بها الى عظمة الله ...] . والخلاصة أن (فروخ) يريد بهذا الكلام أن يقول بان الفن يلتقي مع الدين في غايته الاساسية وهي الايمان بالله .

إن هذا الوقف بحد ذاته لا نجد ما يعارضه اليوم ، فقد تقبلت جميع الاوساط ، بما في ذلك المتدينة ؛ الاقرار بتقبل التصوير ، لكن هذه النقطة لم تكن كافية لكي تردم الهوة بين ما يرسمه الفنان اللبناني وبين تراثه الاسلامي والشرقي .

ومن هنا فان المحاولات جرت ، ولا تزال تجري ، لنقل عناصر فنية تراثية الى أعمال الفنانين المعاصرين في لبنان ، وهذا الموقف بحد ذاته يلتقي مع مناخ فكري وثقافي هام ، يريد ان يتخلص من ضغط الطرق



عارف الريس

والمناهج الأوربية في مجالات الأدب والفكر والفن ، فكما عرى الحديث عن مدرسة تاريخية عربية أو علم اجتماع عربي اسلامي ، كذلك فان الحديث بتناول اليوم موضوعات : الفن الاسلامي ، التراث الاسلامي في الفن .

هنا من ناحية ، ومن ناحية أخرى : فان الفنان اللبناني الذي درس في أوربة كان بامكانه أن يلاحظ ، وهو الشديد الاعجاب بالغرب ، أن معلميه الاوربيين أعجبوا بشرقه أيضاً ، كمناخ ساحر او الوان دافئة او أي شيء آخر ، وكان يستطيع الفنان اللبناني ان يراقب شرقه في اعمال (دولاكروا) و (ماتيس) و (غوغان) وغيرهم . لهذا فان العودة الى التراث الشرقي والاسلامي لم تكن كلها رد فعل يرفض أدوات ومناهج ، وطرائق الغرب ، ولكن في جزء منها تقليد لأوربة في حلقة من حلقات تطورها .

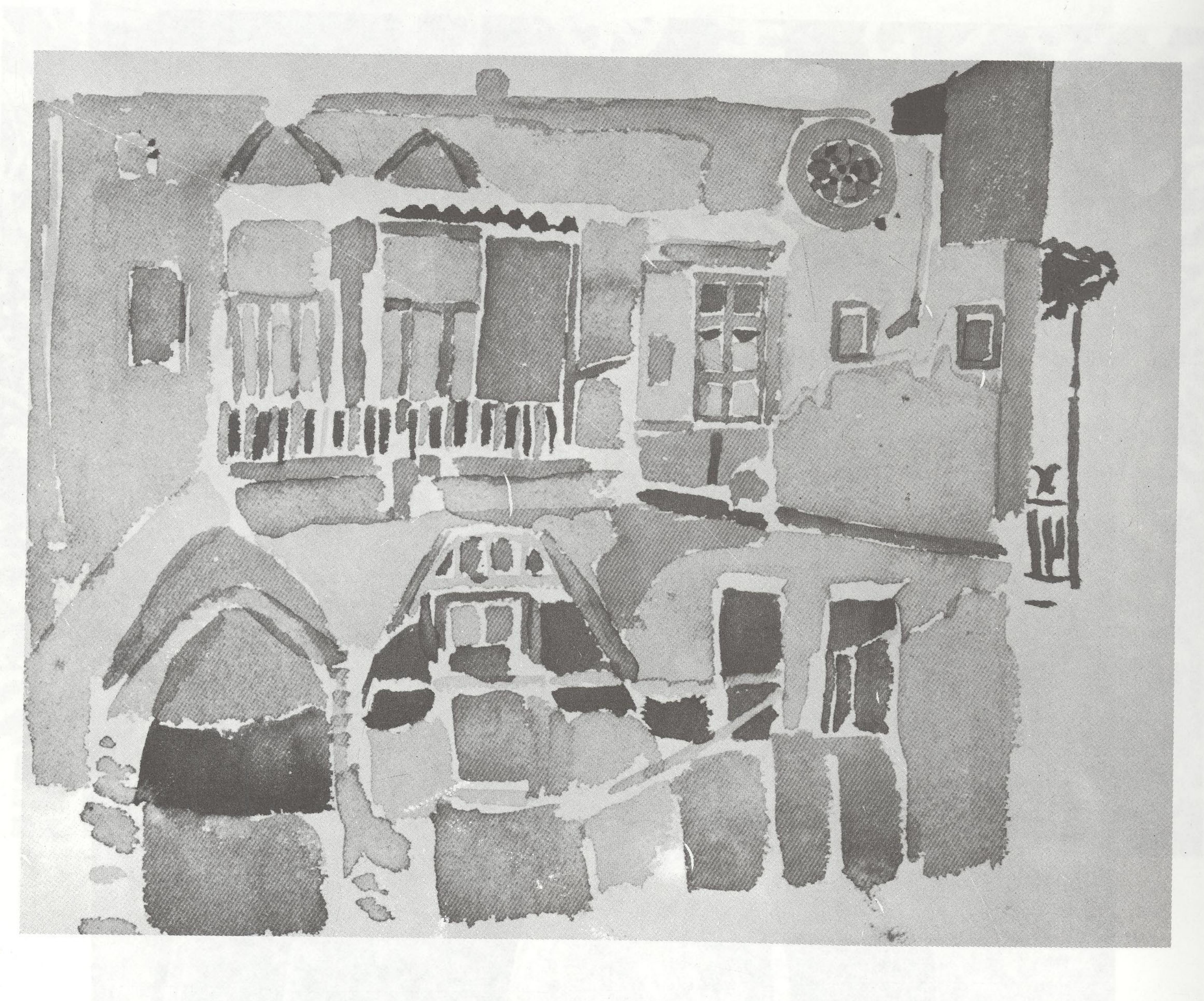
ولكن لنلاحظ المفارقة والاشكالية العميقة : اذا كان الفنان المليء اعجابا بحضارة وفنون أوروبا ، نجد في أوروبا ذاتها نزعة للتحرر من المركزية في الثقافة والفن، فان هذا الفنان الشاب سيندفع لتقليد هذه الراوية في أوروبة ، لأنها تلتقي وتتفق مع ميله الطبيعي للعودة الى تراثه واجوائه الشرقية . ويمكننا القول باختصار أن بداية استلهام التراث الاسلامي الشرقي بدأت على شكل محاولات تفرقة متأثرة ببعض المحاولات التي ظهرت في أوروبا في هذا المجال وعلى هذا النحو .

ولنلاحظ الآن كيف تمت العودة الى استلهام التراث الاسلامي .

بدأت العودة الى استلهام عناصر من التراث الاسلامي في بدايات الستينات من القرن الحالي ، أي منذ حوالي ربع قرن من الزمن فقط ، وقد بدأت هذه



رفيده شرف



أمين الباشا

العودة في (لبنان) كما بدأت في غيره من البلدان المجاورة مثل العراق وسورية . وسنهمل من حسابنا المحاولات التي بذلت لتصوير البيئة المحلية او الموضوعات التاريخية . لانها عولجت في الأساس وفقا التقنيات والطرق الأوربية اصلا ، إنما نقصد بالعودة الى التراث تلك المحاولات التي حاولت ان تنطلق ولو جزئيا من التراث الفني الاسلامي .

الاتجاه الأساسي في العودة الى التراث الفني الاسلامي كان يتمثل في معالجة عصرية للحرف العربي والخط العربي ، وتعرف هذه المحاولة برمتها باسم (الحروفية) اما اصحابها فيعرفون باسم الحروفيين .

وفي المدخل الى هذه الدراسة ذكرنا مدى اهمية وقيمة ، بل قدسية الحرف العربي بالنسبة للمسلم ، فالحروف العربية هي التي تشكل لغة الاسلام القرآن الذي هو كلام الله بالنسبة للمسلم . ومن هنا فان الحرف او (الخط العربي) أحيط على الدوام بالعناية والإجلال ، فظهرت منذ بدايات الاسلام ، أجيال من الخطاطين الذين كانوا بعيدون باستمرار كتابة القرآن وآياته ميز بخطوط عديدة عرفت بأسماء منوعة ، وكانت تزين بالألوان وماء الذهب .

ومن هذه الخطوط واقدمها (الخط الكوفي) ثم الخطوط ، الديواني والنسخي وغيرها ، ولهذا

فان كتابة الخط بما يحتويه من رمزية وصوفية وتجريدية قد احتوى طاقة هائلة ، فنية هائلة بالنسبة للفنان العربي والانسان العربي ، ولكي ندلل على ما تحتويه الايات المخطوطة أو العبارات المخطوطة أو العبارات المخطوطة نذكر انه لا يخلو بيت من بيوت المسلمين على امتداد انتشارهم من لوحة خطية لآية أو حكمة او مثال او عبارة شتى .

وعندما بذل عدد من الفنانين العرب واللبنانيين ، محاولات لاستعادة القيم الفنية للحرف العربي وادخالها في اعمالهم ، فإن محاولاتهم هذه جاءت تبعاً للظروف التالية :

أولاً : الرغبة لديهم في العودة الى قيم من تراثهم بعد رحلة اغتراب فنية امتدت لسنوات طويلة ، وهذا العامل يدخل في صميم محاولات البحث عن الشخصية الاساسية ، بعد أن تولد لدى العربي والمسلم الشعور بالاغتراب وخصوصاً على صعيد التعبير الفني والثقافي .

ثانياً : تناسبت العودة الى « الحروفية » مع بروز المدرسة التجريدية في الغرب . ان الاتجاه التجريدي يتلاءم بشكل عام مع ما يحتويه الحرف العربي من شكل تجريدي . ومن هنا اصبح بإمكان الفنان التشكيلي العربي ان يخاطب العالم فنياً بلغة تلقى صدى وتفهم وقبول .

ثالثاً : تناسبت هذه العودة أيضا مع الرغبة في اضفاء صيغة خاصة على اللوحة التشكيليةلدى الفنان العربي ، هذا الفنان الذي يريد ان تكون له وسائله الخاصة وأساليبه التعبيرية الخاصة والتي لا يقلد فيها الآخرين على الدوام .

* * *

واذا كنا قد قصرنا حديثنا حتى الآن على الحروفيين والحروفية ، فيتوجب علينا أن نذكر كافة العناصر الفنية التراثية الاسلامية التي استلهمها الفنانون اللبنانيون والعرب ، فبالاضافة الى الحرف نذكر ما يلي :

١ ـ المحاولات الزخرفية : أي استلهام العناصر الزخرفية الهندسية، من مثلثات ومسدسات ومثمنات وشجيرات وتوريقات والتي استخدمت في زخرفة وتزيين المساجد والمباني عموما ، وأخذ هذه الوحدات الزخرفية وتطويرها .

٢ ـ استلهام عناصر العمارة الاسلامية : واستخدام خطوطها ومنحنياتها الرئيسية في سبيل انشاء وتكوين خطوط لوحة تراثية حديثة .

٣ ـ استلهام القصص الاسلامي والتراثي والشعبي : المتقل بالماضي في سبيل خلق لوحة لها موضوعات جديدة لا نجدها في الموضوعات التي تناولها الفن الاوربي ـ بعامة .

٤ ـ الألوان وخصوصا الألوان الزاهية اللاطبيعية مثل : الذهبي والفضي والقرمزي واللازوردي ، والألوان الفاتحة عموما ثم الألوان الترابية .

تلك هي العناصر الكبرى في العودة الى التراث وهي على التوالي :

(الحرف) و (الزخرفة) و (القصص الشعبي) و (الألوان) .

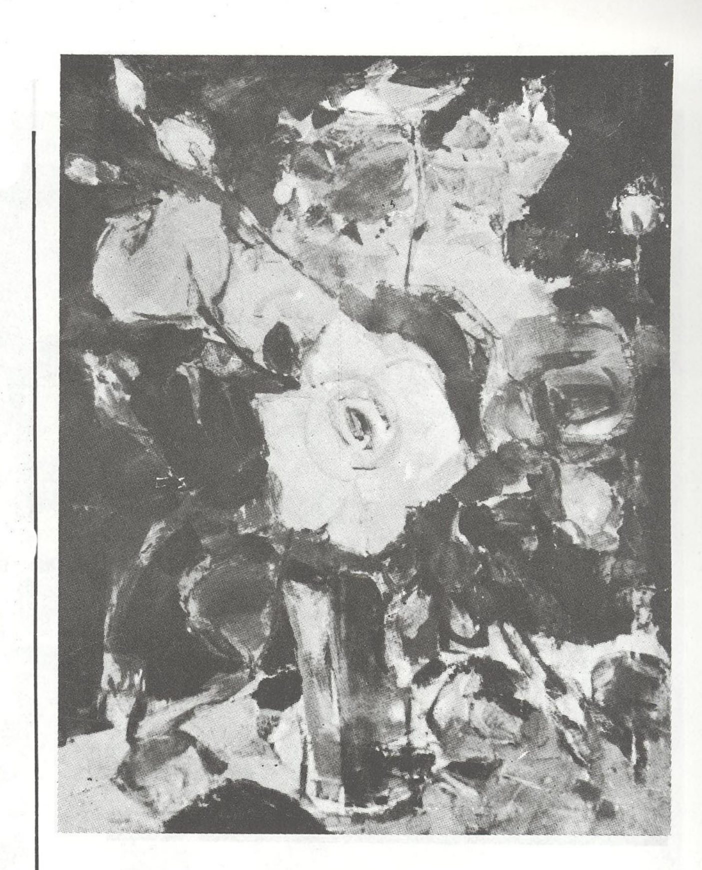
وسنحاول أن نراقب الكيفية التي تجلت فيها هذه العناصر في أعمال الفنانين اللبنانيين :

من أوائل الفنانين اللبنانيين الذين عادوا الى الحرف العربي نذكر (سعيد عقل) (من الضروري ذكر اهمية فنه وحياته ..) ، الذي بقي طبعا في اطار التقنية الاوربية ، اي في اطار الألوان الزيتية والحب ليدخل الحرف في أعماله كقيمة تجريدية . لأن (سعيد



منير نجم

رامبرانت - بريشته



أمين صغير

عقل) وبعد أن عاد من فرنسا التي درس فيها ، بدأ
ي أعماله الحروفية غير مهتم بالخط ومعناه ، ولكن
هتمامه انصب على حركة الحرف والخط . وقد
نحول (سعيد عقل) الى الحبر الصيني ليعالج به
لوحاته ، ووجد فيه مادة تتناسب مع المعالجة التي
رادها .

ومن بين الفنانين الأوائل الذين اعتمدوا الخط
لعربي في لوحاتهم نذكر (عادل الصغير) الذي ، بعد
بودته من المانيا بدأ باعتماد تقنية المعجون في تأسيس
وحته الزيتية وادخل الحرف فيها . ان (عادل
لصغير) ليبدو في أعماله فنانا تجريديا ، فصار رائد
ا يدعوه (حركة التجريد الشرقي الجديد) المستوحاة
ن الارابسك والفن الاسلامي ، وقد جاء في موسوعة
لفن التشكيلي في لبنان : [ان التقاليد الشرقية دائمة
لحضور في أعمال عادل الصغير الذي يبدو شديد
لتعلق بعالم الأسرار والصوفية التي تحيط بهذه
لفلسفة .. وهو حيث ينطلق من هندسية العمارة
لاسلامية أو يدخل على لوحته زخارف من الخط
لعربي ، انما يسعى للعودة الى الينابيع] »

ولعل (وجيه نحلة) (بيروت ١٩٤٢) من أبرز الفنانين الذين تجسدت في أعمالهم محاولات العودة الى التراث الاسلامي ، الحرف العربي أساسي في لوحات (نحلة) وخصوصا كلمة « الله » التي يحيطها بزخارف ألوان مستمدة من تراث اسلامي عريق : [والجديد الذي أتى به نحلة في الفن الخطوطي الحروفي العربي هو انه كيفه مع نظرة جديدة لله وحرره من الارتباطات التقليدية وصممه حسب اعتبارات حديثة].

ان [رفيق شرف] (بعلبك ١٩٣٣) أمضى عدة سنوات يعالج موضوعا تراثيا وشعبيا على السواء ، وهو موضوع (عنترة) ان عنترة هو شخصية بطولية عربية ومن أشهر شخصيات التراث العربي . لكن التراث القصصي الاسلامي أدخل (عنترة) في عداد أبطاله الأسطوريين ، إن علاقة (عنترة) بحبيبته عبلة مثلت بالنسبة للذهن العربي الاسلامي كل معاني الرجولة والشهامة والوفاء وكذلك الصبر على القدر والتفاني في الحب والقوة الفائقة .

من هنا فان (رفيق شرف) ، ولكي يصور لم يصور عنترة في عشرات الأعمال ، إلا لكي ينقل جميع هذه المعاني المستمرة في الذهنية الحاضرة الى عمله التشكيلي ، مستخدما الحبر الصيني والزخارف الشرقية التي أدخلها جانبا في أعماله التي مثلت مشاهد من سيرة عنترة الطويلة والمنوعة الموقف – والمداخل والمخارج .

ولا شك بان هذه النقلة من جانب (رفيق شرف) كان لها مغزاها العميق . اذ انه نقل موضوعا شعبيا تراثيا الى مستوى العمل الفني التشكيلي وضمنه معاني جديدة لا تشتمل عليها اللوحة المرسومة وفق الاسلوب الاوربي البحت . صحيح أن (رفيق شرف) لم يطور في تقنياته ، وانما طور في الطريقة والموضوع، فقد انطلق من وحدة موضوعية وقصصية ليطور من خلالها أعمالا فنية منوعة استمر في اعدادها سنوات ، واذا أردنا أن نتحدث عن النتيجة التي توصل اليها (شرف) في محاولته عن (عنترة) نقول ان احصاء النتيجة أمر صعب ، لأن (شرف) نفسه عاد الى موضوعات أخرى فيما بعد ، ولكن محاولاته العنترية قد خلقت حوارا جديدة عمد الى متابعتها فنانون آخرون يحاولون ان يستلهموا التراث الشعبي القصصي ليجعلوا منه موضوعات لأعمالهم الفنية . وبهذا المعنى فان موضوعات جديدة تراثية بحتة قد دخلت الى التصوير التشكيلي لم تكن تدخله من قبل .

وبالنسبة (لحسين ماضي) فانه يمضي منذ سنوات عديدة في محاولات ، متلاحقة لتطوير أعمال قائمة على حركة الحرف العربي فهو لا يهتم لمعناه او



مروان طيبا





حسين ماضي

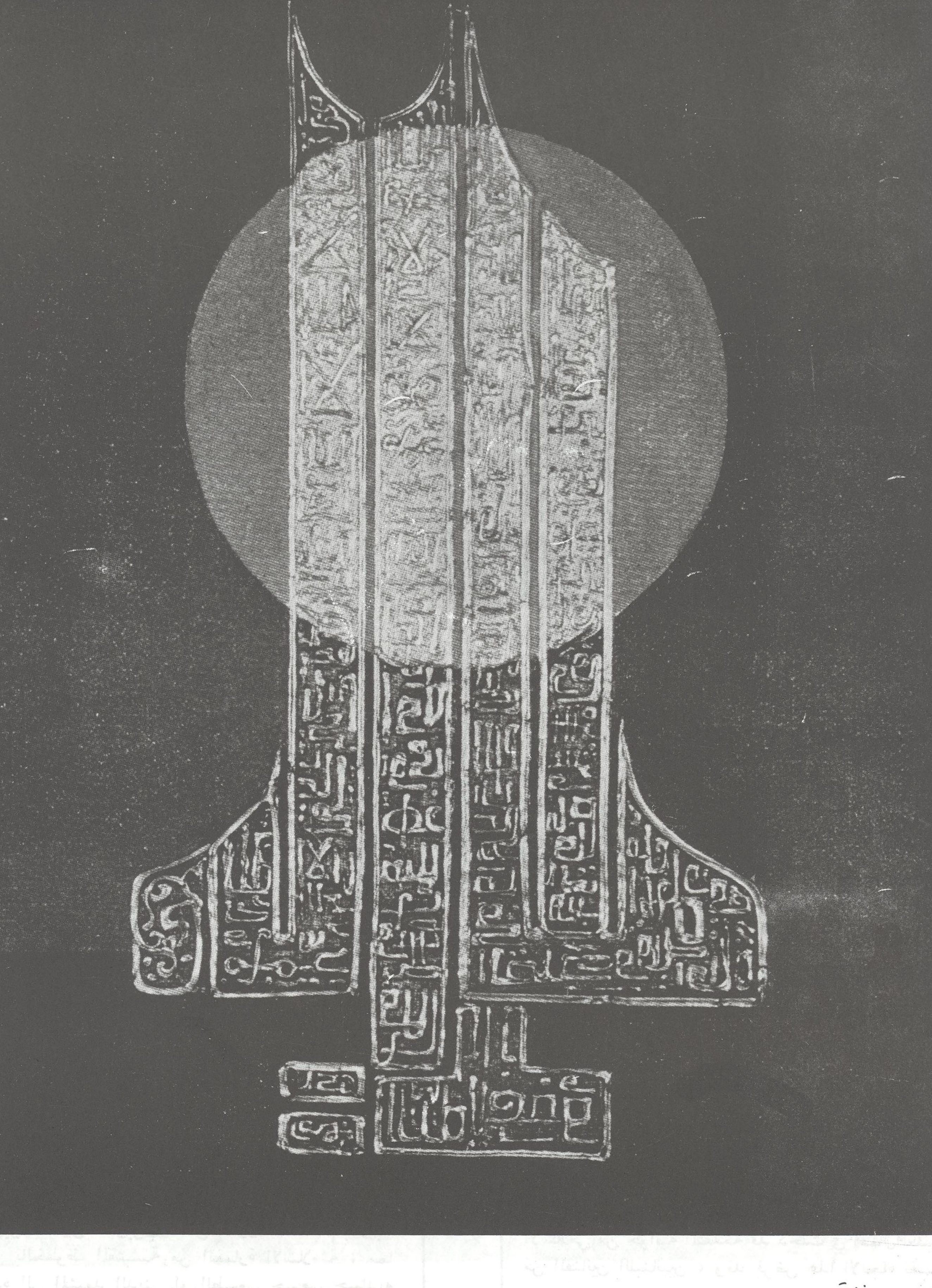
رمزيته أو المعاني الدينية أو اللغوية التي تتضمنه فهذه أشياء لا يهتم بها (حسين ماضي) وانما يهتم بحركة الحرف التي بتلاحقها أو تكرارها تخلق وجوها وأشكالا ، شبه وجوه أو شبه أشجار أو ما يشبه البيوت . والتقنية التي يستخدمها (ماضي) تتراوح بين الحبر الصيني أو الألوان المائية والفواش ، مع اقتصاد بالغ في الألوان والمساحات الملونة ، فقد خلق ماضي عالمه الخاص به . فلا ندري اذا كان يرسم خطوطا وحركات أو نساء ووجوه وأشجار ، ومع ذلك فان عالمه التشكيلي مقنع جدا ومدروس بعناية فائقة.

ان حركات الحروف عند(ماضي) ليست متناثرة أو منفصلة عن سائر اللوحة بل تشكل اللوحة بكاملها، إذ أن الحرف لا يستخدم لأجل معناه ، بل من أجل خلق العمل التشكيلي .

وبعض أعمال (محمد قدورة) تذكر بأعمال (ماضي) من زاوية استخدام حركة العرف ، أو العدد لتكوين تشكيل تصويري ، لكن قدورة قد اهتم بدرجة أعلى بالخطوط المقتبسة من العمارة الاسلامية ؛ مما اعاده الى المشهد الديني أو الطبيعي حيث نجد لديه الحاحاً على ابراز الخطوط المستقيمة والمنحنيات والقباب والنوافذ . انه يقتصد بالخطوط من اجل مساحات لونية مائية شفافة .

ويبقى أن نشير الى فنان شاب هو (فيصل سلطان) الذي منذ عام (١٩٧٤) .عمل على نقل حركة المتصوفة الدائرية الى لوحته ، لقد أقام معرضاً حول هذا الموضوع ، ولم يكن يهتم بان يصور المشهد الصوفي ، ولكن أن ينقل الاجواء الصوفية الى العالم التشكيلي ، واذا كانت الفتلة المولوية قد ملأت مخيلته منذ الصغر ، فأنه أراد أن يزجها من ذاته الى التشكيل الفني . ومنذ ذلك الحين يواصل (سلطان) أعماله وقد أهتم على السواء بالخطوط المقتبسة من العمران الاسلامي ، أو حركات الحرف العربي ، وهو يمضي في محاولاته منذ ما يزيد على عشر سنوات .

واذا كنا قد اشرنا الى هذه الامثلة فحسب ، فيتوجب علينا أن نذكر بأن اجواء استلهام التراث الاسلامي من جوانبه المتقدمة قد دخلت في اعمال العديد من الفنانين اللبنانيين ، وقد فرض هذا الاتجاه نفسه


وجيه نخلة

بشكل نسبي ، دون الوصول الى لوحة متحررة من قيود التقليد الاوربي بشكل عام،بالرغم من أن المحاولات تجري لاضفاء طابع خاص على اللوحة لدى بعض الفنانين اللبنانيين ، الذين يكملون ويتبادلون أعمال عدد من الفنانين العرب أيضاً .

ويمكننا أن نلخص الحصيلة على الوجه التالي :

ان الفنانين الذين تحدثنا عنهم ، وكذلك الذين يتابعون ذات الاتجاه بأشكال مختلفة لم يعودوا الى استلهام التراث الاسلامي من أجل الرجوع الى المرحلة السابقة لقيام اللوحة التي اخذوا مبادئها عن أوروبة فهم ليسوا خطاطين أو مزخرفين بأي حال من الاحوال وانما أرادوا أن يدخلوا قيماً جديدة فردية العمل التشكيلي مستمدة من تراثهم . ومن هنا فان اعمالهم لم تتجاوز اطار (اللوحة) ، قماش أو ورق ، زيتية ، أم مائية حبرية ، والواقع أن محاولاتهم أسفرت عن بعض النتائج الهامة وابرزها التالية :

آ ـ تطوير صياغة حركة الحرف،والمادة المستخدمة في هذه الصياغة فقد أدخل الحروف أو الوحدات الزخرفية في اطار اللوحة المتعددة العناصر ، والمختلفة المواضيع .

٢ ـ اختلاف في وظيفة الحرف التجميلية ، وتطوير في وظيفة الزخرفة التزيينية ، فاختلفت الوظيفة لكل من الحرف والزخرفة ، لتتحول الى وحدة تشكيلية تدخل في وظيفة جمالية عامة .

٣ ـ معالجة موضوعية جديدة لا تمت بصلة مباشرة مع المعالجات الموضوعية المطروحة في الغرب ومن ذلك العودة الى الى القصص الشعبي [الدين ـ الاسلامي] ونقل اجواء صوفية وشرقية لا يعرفها الغرب .

تلك هي أبرز النتائج التي أسفرت عن المحاولات التي قام بها فنانونا لاستلهام التراث الاسلامي التي لم يمض عليها زمن طويل ، وعلينا الا أن نقيم في فقرة خاصة نتائج المزاوجة بين التأثير الاوربي والتراث الاسلامي :

٥ ـ نتائج التوفيق بين تراثين فنيين مختلفين

اذا عدنا الى (لبنان) نجد بأن اعداد الطالب في معاهد الفنون ما زال يتم وفق المعايير المقتبسة في أوربة من مزج الوان وتشريح وتأسيس اللوحة والأبعاد الى آخر العلوم الآتية من أوربة،وهذا أردنا ان نعطي تفسيراً نجد انفسنا امام واقعين اثنين :

١ ـ ان حركة استلهام التراث لا تزال تقوم بمحاولات لم تفرض ذاتها جدياً عن أساليب التعليم ، اي انها لا زالت تقوم خارج اطار الجامعة والتعليم ، ولم تستطع أن تفرض نتائجها التقنية او الموضوعية



بول غيراغوسيان

على برامج التعليم ، ولعلنا نستطيع القول بأن هذه الحركة المتحمسة للعودة الى التراث لم تستطع حتى الآن ان تسجل شيئاً ذات قيمة واضحة في مجال بناء اللوحة وتكوينها من الزاوية التقنية ، وان فرضت بشكل نسبي ومحدود طرق جديدة للمعالجة الموضوعية

٢ ـ ان الفنان الذي يعد من معاهد تدريس العلوم الاوربية التشكيلية يجد نفسه وقد تزود بعدة عمل وطرق تقنية : (زيت ـ ماء ـ قماش الخ) لا يستطيع أن يغادرها بسهولة ، خصوصا انها اصبحت جزءاً اساسياً ومكوناً من اعداده الفني ، ولهذا السبب فانه يجد نفسه امام معوقات تعيقه عن خلق تقنيات جديدة تتناسب مع موضوعات التراث الذي يريد ان يبعثه في اعماله التشكيلية .

ولكن اذا أردنا أن نسجل بعض الايجابيات ، فلعل الايجابية الرئيسية التي نستطيع أن نسجلها هنا تتلخص في الطريقة التالية : فالمحاولات التشكيلية التي تستلهم التراث ، وتستخدم الاسلوب الاوربي في ذات الوقت ، قد أدت بشكل ادبي الى خلق شكل جديد من المعالجة لهذا نستطيع ان نلتقي اليوم باعمال ذات طبيعة خاصة حيث نجد مشهداً او منظراً طبيعياً مبنياً على اساس الوحدة الحروفية او الزخرفية ، ان هذه النتيجة نجد ذاتها هامة لانها تبشر بخلق جديد .

أناشيد التراب في تجربة الفنان التشكيلي محمد نصر الله

محمود عيسى موسى

محمد نصر الله

- من مواليد عمان الاردن ١٩٦٣ .
- درس الفنان في معهد الفنون الجميلة ـ عمان .
- دبلوم فنون من المركز الثقافي الاسباني بعمان .
- عضو رابطة الفنانين التشكيليين الاردنيين .
- له معرض اناشيد التراب « ١ » . عمان ١٩٨٩ .
- له معرض اناشيد التراب « ٢ » عمان ١٩٩٠ .

ـ المؤدي المتفرد (محمد نصر الله) بين هواة التحليق واحتراف الطيران ، بين عبدة التراب والطالعين مع سنابل قمحه ومن بنيته الازلية ، فالتراب بنيّ وفيه أخصب ألوان البذور التي تنبت الصفوة المقدسة .

المؤدي المتفرد بين المنشدين والمغنين والصداحين لنشيد الحياة والعازفين على نايات الاعراس والمواكب والرايات .

المؤدي الذي يصدح بأعلى صوت في الوانه واصفى نبرة ، ويردد الصدى الاثيري في فضاء الوطن ومعه أقوى الخطوط ودرجات اللون الواحد : التراب أولا ثم تأتي الاناشيد .

التراب

التراب ، الطرقات القروية ، سواحل فلسطين ، شفة المتوسط المترطبة بريق البحر ، الكرمل ثم مرج بن عامر ، الجبال ، الوديان ، الوعر ، الارض ، بل ما نعم من أديم الارض (الانتفاضة هي ما نعم من أديم الارض) « ١ » « والارض بعد ذلك دحاها . اخرج منها ماءها ومرعاها . والجبال أرساها » .

التربة ، الترباء ، أتربة وتربان ورعيان ، النبات البري ، حوائط « اللبن » ، السناسل ، تحويطات حواكير القرى ، غزة ، الطبيعة ، البلد ، الصحارى ، الموارس ، المقاثي ، الوطن ، العنب الجبلي والزبيب ، الحمار (اللون) ، المحراث ، الخصب ، الامومة ، الولادة « ٢ » « فأنا خلقناكم من تراب ثم من نطفة ثم من علقة ثم من مضغة مخلقة وغير مخلقة لنبين لكم ونقر في الارحام » .

الرمل ، الحصى ، الحجارة (الاسطورة) ، اللون ، الشكل ، المحتوى والدلالة .

الطين ، الصلصال « ٣ » (وقد خلقنا الانسان من سلالة من طين ثم جعلناه نطفة في قرار مكين ، ثم خلقنا النطفة علقة فخلقنا العلقة مضغة فخلقنا المضغة عظاما فكسونا العظام لحما) . « ٤ » « ولقد خلقنا الانسان من صلصال من حمأ مسنون » .

« ٥ » « خلقكم من تراب ثم من نطفة » .

التراب أولا ، الزيتونة ، التين والكرمة ، البرتقالة والسنديانة البلوطة والحنون ، العبهر والحبق « ٦ » « ذهبت الاشجار لتمسح عليها ملكا فتوجه أولا الى الزيتونة ثم الى شجرة التين ثم الى الكرمة ثم الى العوسج » .

« ٧ » « في البدء خلق الله السماء ، والارض وكانت الارض خربة وخالية والظلمات تغطي اللجة وروح الله يرف على المياه » .

« ٨ » « عند ئذ جبل يهوه الانسان من طين الارض ونفخ في أنفه نسمة حياة فصار الانسان نفسا حية » .

« ٩ » « دعا الله اليابسة أرضا ومجتمع المياه دعاه بحارا » .

« ١٠ » « لنعمل الانسان على صورتنا كشبهنا » .

« ١١ » « التراب هو الاصل وعلى الفنان ان يختار رموزه التي يريد ، فأنا لم أرسم الزيتونة بل اكتفيت برسم شجرة ترمز الى كل الاشجار » .



محمد نصر الله - صباح فلسطيني

انه تراب المؤدي الفتى ، الاهم بين زراع شجرة الانتفاضة (الحياة) وسط حقول الدنيا المحاذية للشمس والمنتشرة فوق صدر عكا وهي تحتضن بين يديها ، وتضم الى قلبها كامرأة خالدة باقة من الريحان والنوافذ والحجارة .

اي امي حيفا ، غزة ، بحيرة طبريا ، هالة الناصرة ، عناقيد الخليل ، برتقال يافا ونار نابلس المقدسة .

أي امي عكا وانت تلبسين ثوبك المطرز بزخرف التراب الفلسطيني .

انه ترابك ، وهو ابنك الفتي المؤدي والذائب في الوانك العطشى ، المتشبث بالجذور ، الراكض صوب حقولك المشتهاة بين سنابل الحياة تارة ويمشط خصل القمح تارة أخرى .

هو ابنك الحلو كعنب الخليل . المضيء كبرتقالة يافا ، الصلب كشجر السنديان والبلوط الضارب في العمق . الصادق وسط الضجيج . صوته كصوت نضوج الحب في العناقيد وخضرة الدوالي ، صوته يتردد صدى يلمع في عينيه كلمعان سنبلتين تعلنان عن تبر فيهما كلما لوحتهما الشمس . ترابه « هو الفضاء ، هو الشرقات . هو السماء . هو الانسان . هو شجرته وبيته وخيوله وجباله وحريته » .

وأزكى ما في الفتى وفي صوته المتفرد . نكهة التراب .

« ١٣ » « التراب هو الاصل وهو الاشتقاق . هو الافق منه تنفرج كوات الضوء ومن أعماقه تنبثق الاشجار ومن اعاليه تسقط الاشجار ايضا . والتراب يتكاثف ، فاذا به لحظات التصدي والمواجهة والتوحد

والانطلاقة » .

ليس هذا فحسب ففيه ضوء بريق عيون الناس الذي يسبق صرخة الحرية .

الاناشيد

نشيد العرس ، نشيد التوحد ، الصخر ، الاعتقال ، المواكب ، الخيول ، الحياة ، الطائر ، الناي ، الضوء ، الميلاد ، القرويات ، الراية ، التحدي ، الكمائن ، الاندفاع ، المواجهة .

كلها أناشيد تليق بتراب الوطن . أناشيد تتردد في مساحة لوحات (محمد نصر الله) وكأن به يصدح بأعلى الالوان ، وأكثرها دفئا وعمقا ورصانة فتجيبه أقوى الخطوط (المستقيمة) التراب أولا . وعلى خلاف الدارج وما اعتاد عليه النقاد أو المهتمين بمتابعة التجارب الفنية من الوقوف على محاسن أعمالها ووفرة الايجابيات فيها وذكر مزاياها التقنية واللونية .

والاشارة من قريب أو بعيد الى خصوصيتها والى نهجها المتبع أو التأثير أو المحدث والخلوص بعد عرض السلبيات ان كثرت أو كانت أساسيا أو اتجاهلها ان قلت أو كانت غير أساسية ، الى نتيجة مفادها عنوان التجربة الفنية لهذا الفنان أو ذاك يتحدد بعدها ، هل يستحق لقبه فعلا بعد كل هذا العناء ؟ وهل يليق ان يتحدث عن تجربته كتجربة فنية على درجة من الاهمية .

على خلاف المألوف وفي مناخ أليف لم استطع التعامل مع أعمال (محمد نصر الله) من خلال هذا المنظار الذي تحتاج عدساته السميكة الى ازالة ما علق عليها من غبش ، بل فرضت علي الاعمال ذاتها أن أتعامل معها بشكل مختلف ، أي منذ الحكم النقدي الصريح والواضح بأننا أمام فنان يبشر بفنان كبير ، وهذا الحكم الذي يذكرنا بميلاد الكثير من الفنانين الكبار والمتميزين ، بعكس ما هو متعارف عليه ، اذ يتم التعامل منذ البدايات وصولا للرأي النقدي أو النقدي التحليلي أو الحكم القسري .

فوجدت نفسي الهاربة من فوضى التجارب الفنية السائدة أو الرائجة والاحكام التي تصرف لها بالمجان ، أمام تجربة تشكيلية تستحق الوقوف عندها ، والتمعن فيها ، والاعتناء بها ، ودراستها والخلوص الى معطياتها ، بل من حيث هي تجربة ابتدائية وأولية متميزة في بداياتها وأدائها ، صريحة في ملامحها ، وغنية بمضامينها ومزدهرة بناسها .

تجربة فرضت علي المدهش (ذلك الذي لا يحصل بسهولة) في التقنية الخاصة وفي المعالجة وفي السطح واللون وما تكنزه من مضامين .

نعم ، أنا أمام فتى تجربته مدهشة ، والدهشة لا تعنى هنا الغرائبية المسطحة بل تعني ، تماما ، العمق ، تعني أنه استطاع أن يرينا مالم نره من قبل ذلك هو المؤدي الذي يستحق اللقب .

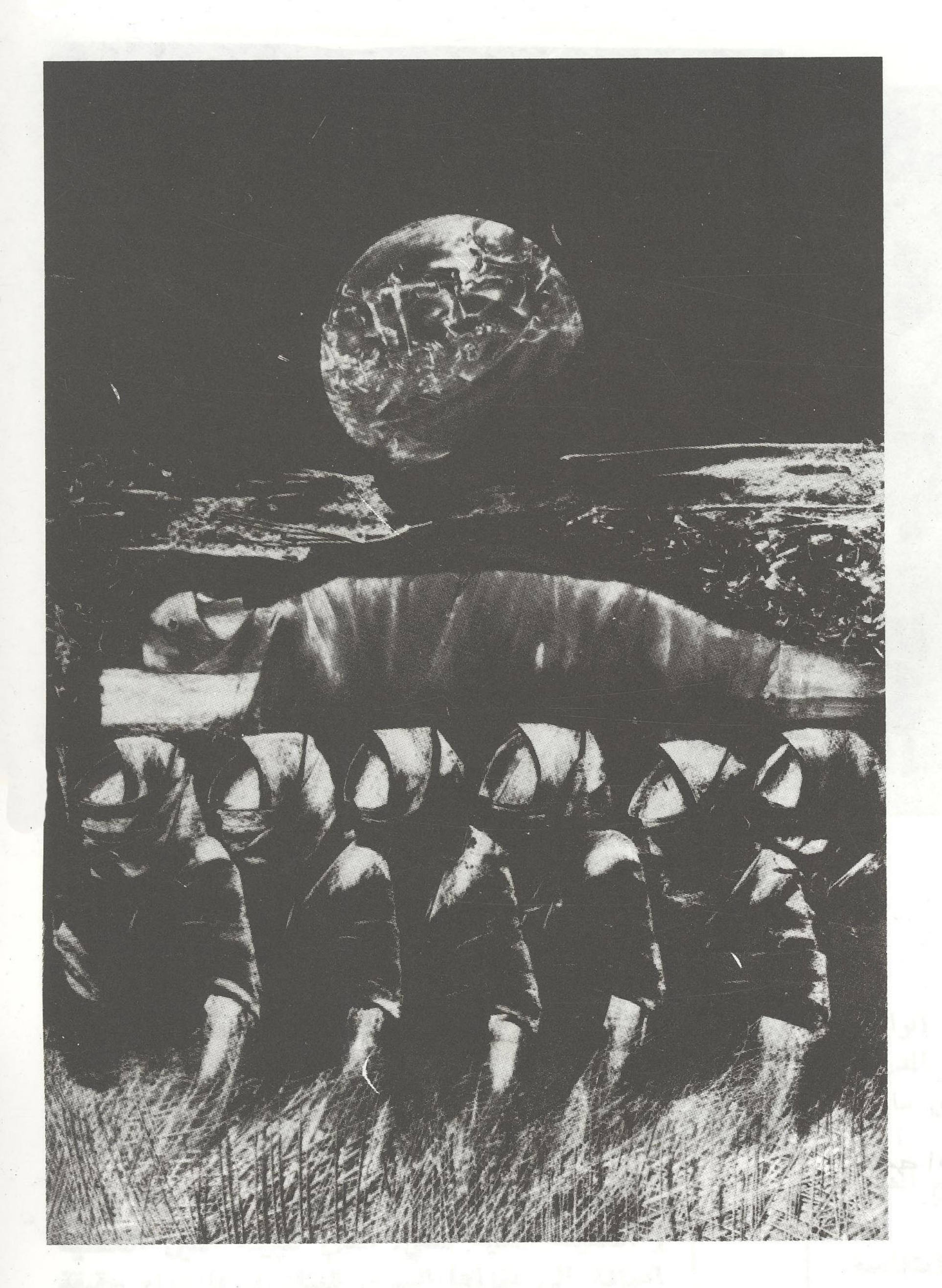
●● الطبيعي والغالب في تجارب الهواة أن يحمل بداياتهم في تفاصيلها ، تنوعا وعشوائية في التناول ، وتشتتا وبعثرة وفوضى في المواضيع ، قد يترتب على أختلاف معالجتها ، وعلى عدم استقرار الفنان على خط واضح تنوعا في المضامين وتسيبا في الشكل ، والوقوع في حبائل المبالغة والتضخيم ، ظنا أن ذلك سيحمل المضامين ويوصلها بنفس الحجم الضخم المرسوم وسوف يبهره أيضا ويهز كيانه ، والاغلب أن يتسبب له بصدمة أو صعقة أو حالة من الاحباط وهذا ما لا يجب أن يحصل مع العمل الابداعي .

والطبيعي المدهش في تجربة (نصر الله) أنها تجربة متكاملة على الصعيدين التقني ، والمضموني لا تشتت فيها ولا تسيب ، بل على العكس فهي واضحة وضوح الشمس دافئة دفء الارض ومتحركة بحيوية الانسان فيها ، وتكامل التجربة لا يعني حرفية المعنى ، اذ أن هناك دون أدنى شك ملاحظات عليها قد يكشفها ، أو يقف عندها النقاد ، والفنانون الذين لهم تجاربهم المهمة مع اللوحة ، التكامل الذي أقصده يتعلق بالاداء وبعناصر الاداء ، فمن الواضح أن نصر الله لم يدخر جهدا في سبيل السيطرة التامة على لوحته بحيث وفر لها كل ما الهمته اياه احاسيسه العفوية ، الصادقة منها والعقلانية ، وتفاعلاته الجوانية ومدخراته الحسية ، ورؤيته التي ولف فيها عناصر لوحته الخاصة ظنا منه أن لم يبق متسع لعناصر زائرة ، ولا مجال لحذف عنصر من العناصر أو لون أو ضربة سكين أو فرشاة هنا أو هناك .

نعم ، لقد نبش « ٤ » [مخزن آثار الذكريات الكامنة التي ورثها الانسان عن ماضي أسلافه] بل انه نهل من هذا اللاشعور الجمعي الذي هو منبع الابداع الفني كما يراه (يوونغ) .

اذن هو تكامل ناشيء بالاساس عن الثقة بتوفر عدد من الخصائص التي تميز مجموعة من القدرات تعتمد عليها العملية الابداعية كما يراها (كلفورد) .

[و « هذه الخصائص هي الحساسية للمشكلات ، الطلاقة الاصالة ، الجدة ، التفرد ، المرونة ، القدرة على التجريد ، التي تشير الى مهارة التحليل المتضمن الكفاءة على تحليل عناصر الاشياء ، والقدرة على التركيب »] .



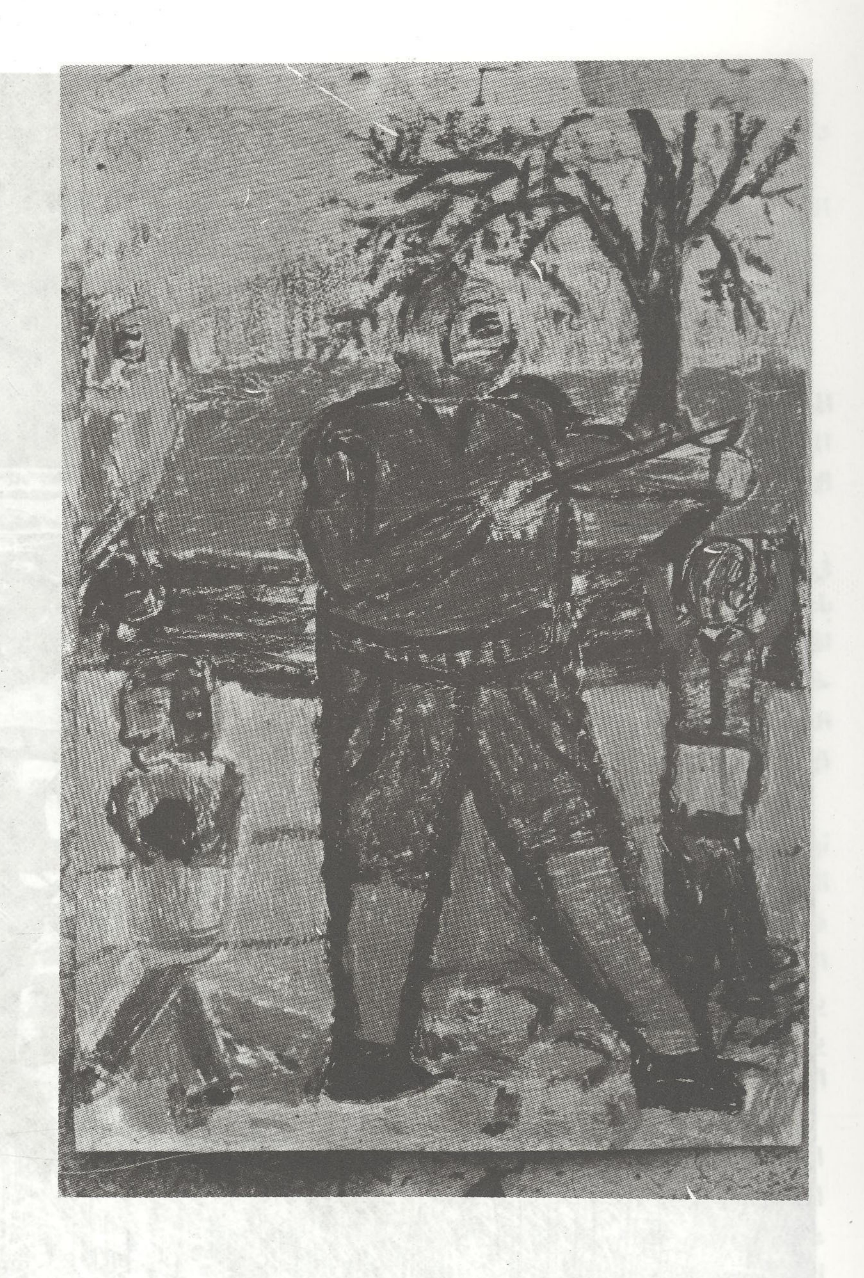
محمد نصر الله - نشيد الشهيد

هذه الخصائص التي نجد انعكاسا لها بصورة أو بأخرى في أعمال (نصر الله) شكلت وثاقاً متيناً أمسك فيه وحزم من خلاله بتجربته معلناً عن تكامل قلما يتوصل اليه فنان في بداية طريقه ، وقلما وقع نظري على مثله في الساحة الاردنية .

الفنان عند يونغ(١٦) [يمتلك قدرة هي الحدس ، وعن طريقه يتم الاسقاط في رموز ، والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا ، وكما أن الرمز يصدر عن أسمى قرينة ذهنية ، لا يستطيع خلق رمز جديد سوى الذهن المرهف ، كذلك يلزمه أن يصدر عن اكثر حركات النفس بدائية ليمس في الانسانية وتراً مشتركاً وبالحدس يصل الفنان الى الوتر المشترك وبالاسقاط يجدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعا اياه في شيء خارجي هو الرمز] .

اعتمادا على (يونغ) واستعانة بالرمز نجد أن الفنان (نصر الله) يستمد قوته ، تكامله ، من خلال وحدتين رئيسيتين هما وحدة المضمون (رمزها وحدة التراب) ووحدة الشكل و (رمزها وحدة الاناشيد)، وحيث لا يمكن الفصل بين الوحدتين عنده تتحقق أرقى درجات التعبير في التجربة ذاتها من جهة وتحتل مكانة مهمة بين التجارب التي أعلنت عن نفسها بجرأة بالغة في معالجة موضوعة الانتفاضة فنياً .

(١٧) [حين رسمت لم يكن في ذهني أن أعبر عن الانتفاضة بصورة مباشرة ، كان بودي أن أعبر عن



وجه أطفال الحجارة

روحها وظلال هذه الروح ، وقد استخدمت لذلك مفردات فنية كثيرة ، المرأة الشجرة ، الحصان ، اليد ، الطائر ، القش ، التراب ، البيوت وغير ذلك]. (نصر الله أفضل من رسم الانتفاضة) عبارة في غاية الحساسية قالها الفنان التشكيلي الاردني (ضيف الله عبيدات) ، اذا تمعنا بها فسنجد أن عبيدات لم يكن مبالغاً أو مغالياً بوصفه الحميم هذا . فيونغ يقول(١٨) [ان الفنان يستطيع وحده أن يشهد بعض مكنونات اللاشعور الجمعي في حالات اليقظة ، ذلك لان لديه استعداداً فطرياً خاصاً] . وهذا الاستعداد هو الذي أتاح لنصر الله أن يخرج هذه المشاهد المتنوعة من المكنونات بصورة تجاوزت العمر والهواية والموهبة والاستعداد ، تجاوزتها لتدخل في المناخ الحقيقي للتجربة الابداعية ولمبدعها الذي يتميز على رأي (قاسم حسين صالح)(١٩) ((بتفوقه على غيره من حيث كمية الافكار التي يقترحها على موضوع معين في وحدة زمنية ثابتة)) .

الانتفاضة في الارض المحتلة ، الواقع ، تحولت عند (نصر الله) الى أسطورة تختلف عن وصفها اليومي بالاسطورة ، أي أنها انتفاضة خارقة وقد فاقت الوصف والتوقع وتخطت كل الحواجز والصعاب .

(٢٠) (أرى أن الانتفاضة هي تتويج لعملية خلق الانسان الفلسطيني) أسطورة الانتفاضة كما يراها (نصر الله) فنياً ، تؤسس لأعمال فنية ترى فيها



النصر لنا

الواقع لكنها ليست واقعية اذ أن (٢١) [الفن الواقعي ليس هو تقليد الواقع ونسخه كما تظن المدرسة الطبيعية ، بل هو الذي يستطيع أن يرى ما هو ناهض في مجتمعه وعصره] .

والانتفاضة أهم ما هو ناهض في المجتمع العربي وفي العصر الحاضر .

(٢٢) [ان لوحات نصر الله من وحي الانتفاضة بمكوناتها الاساسية وبالعناصر الواقعية والنفسية والقيمية التي تكون الانتفاضة وتعكس وجوهها المختلفة مع اهمال وجه واحد هو الوجه المأساوي : تكسير العظام والابعاد والحسرات التي تخلفها الشهادة او نسف البيوت] .

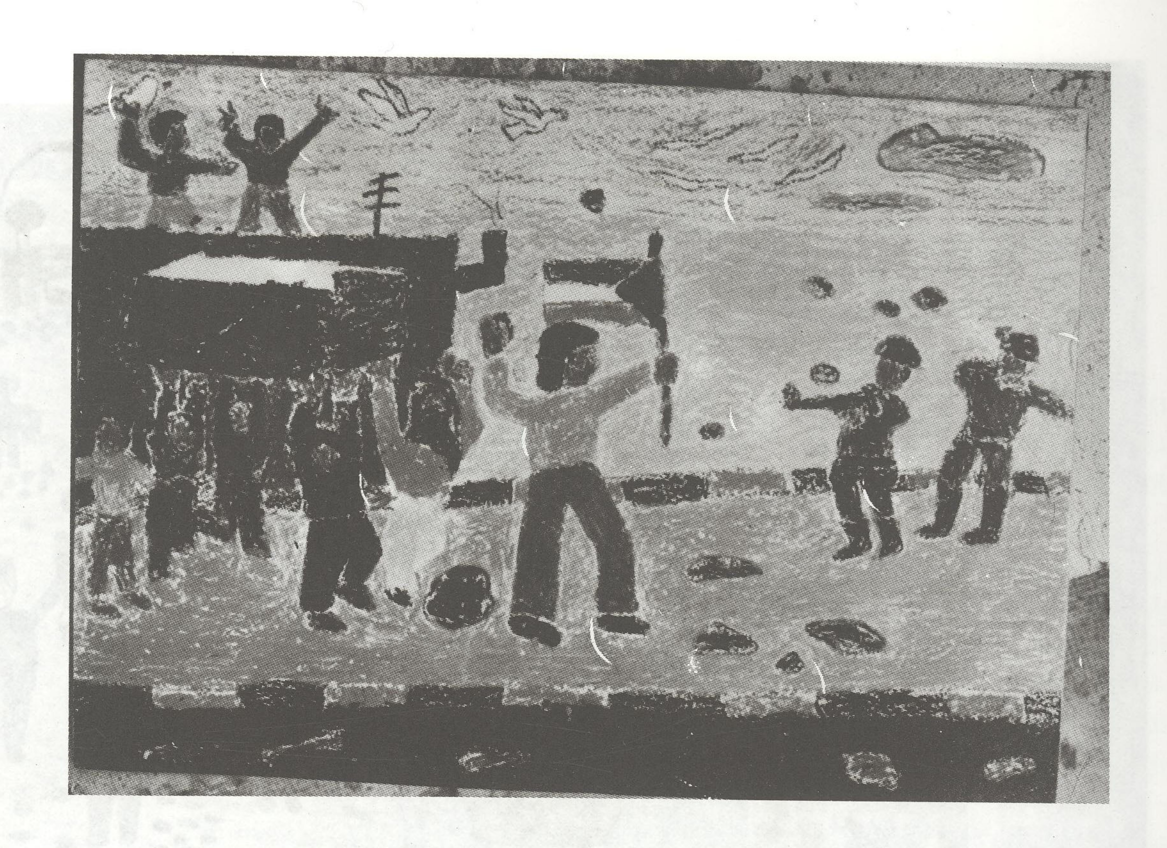
الواقع الذي يرشده ويعالجه (نصر الله) هو الواقع الاعظم الذي يقول عنه بيكاسو [الواقع هو اكثر من الشيء نفسه ، انني دائما ابحث عن الواقع الاعظم Super - reality ، الواقع يكمن في كيفية رؤيتك للاشياء ، والرسام الذي ينقل صورة شجرة يعمي نفسه عن الشجرة الحقيقية ، انني ارى الاشياء على نحو مغاير] .

(٢٣) [ليس الفن الواقعي هو الفن الواقعي الذي يقتصر على رسم الشخصيات المعروفة والموضوعات المستمدة من الطبيعة ، بل الفن الواقعي هو الذي يكشف في الوقت نفسه عن كل من فردية البشر وتشابههم مع جماهير البشر الاخرى] .

اما (غراهام كولبير) فيعتبره واقعاً مزدوجاً [الحقيقة المادية للشيء الذي تتبينه العين الحسية اضافة الى مغزاها السري للفنان في ما وراء حقيقة الظواهر] .

اعمال فنية بواقعيتها تشدك بعاطفة آخاذة نحوها لكنها ليست عاطفية ، يسلبك الانكسار والخوف والترقب في عيون ناسها البريئة لكنها ليست منكسرة، اعمال ترى فيها الخيال لكنها ابدا ليست خيالية ، ترى فيها الشجر فتشدك منتصباً اليه الحياة كي تقف معه ، تسمع صرخة الناس والبيوت فيعلنك الوطن سيدا له أو سيدة ، سيدا للحقول وسيدة للقمح .

(٢٤) [لما كان موضوع الفن هو الانسان ، فان هذا هو السبب الذي يفسر كيف ان الفن يحرك مشاعر مشاهديه تحريكا عميقا ، فهو يثير فيهم مشاعر القربى



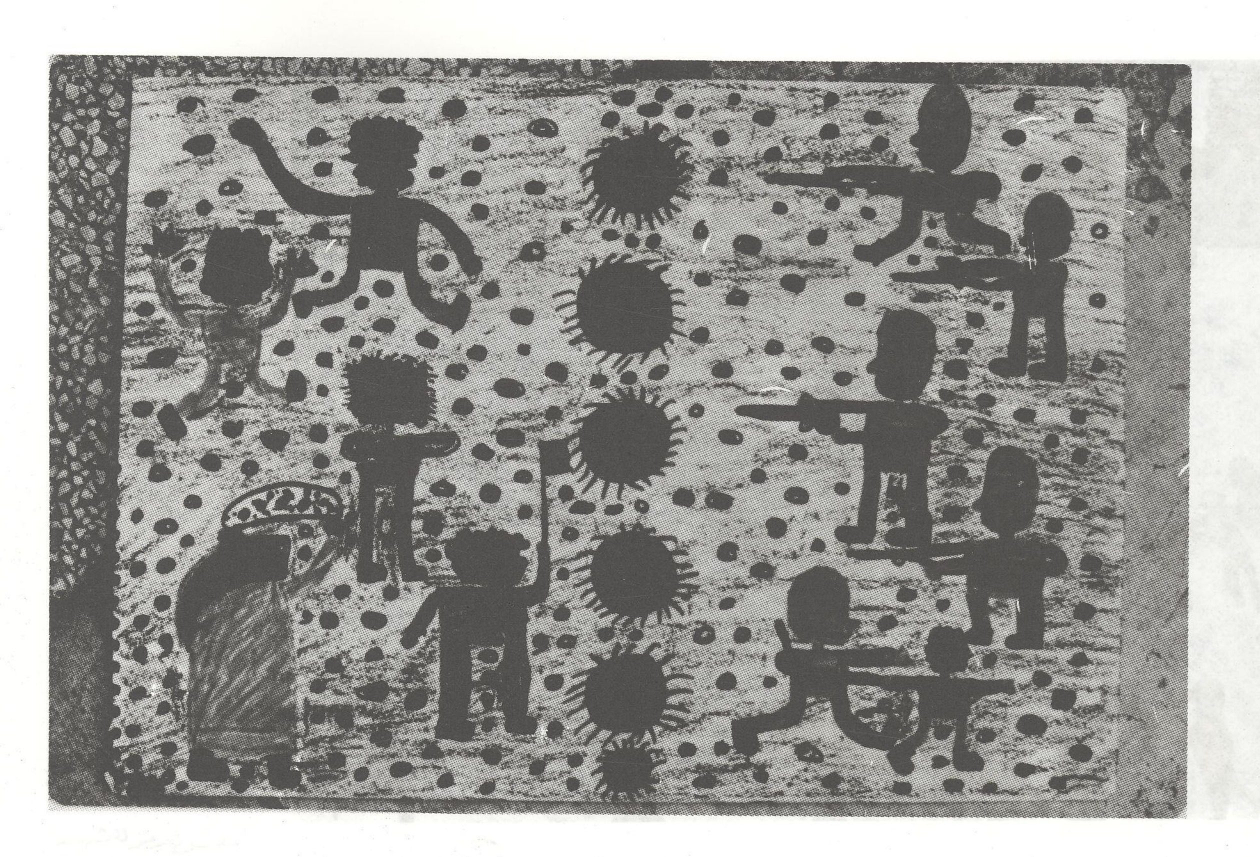
النعش رمز للشهيد

... القدس لنا



فلسطين عربية

وحشية طيران العدو



الطائرات تحترق في الأرض المحتلة .

والحياة الانفعالية المشتركة بالنسبة للبشر اجمعين] .

في الارض المحتلة ، اليومي ، التاريخي ، حركة لا تتوقف ولا تنقطع ولا تفسح مجالا لغير حلم الواقع الاعظم بالتردد بين حنايا المدن والقرى ، وفي لوحة (نصر الله) يراودها حلم ازلي يفيق فيه الانسان في منتصف الليل يحمل شجرته ، الرمز ، نشيده ، الشكل ، بين ضلوعه ، شجرته ، المجبولة من تراب فيه .

يفيق في حلمه ليزرعها في افق حر تحت سرم براقة متوهجة تنشر ضوءا ، ثم يتقصى اماكن الحياة ، فيزرعها بين الركام وعلى التلة البهية ، فوق النوافذ المحطمة وامام غسيل الصبح ، حلم تستيقظ فيه (عكا) امي تسبل فستانها وتحمل اشتالها على مرأى من فسحة النوافذ ، والعيون المشرعة وتزرع شجرتها، عكتها الصغيرة ، اختي في السماء .

في حلمه اللوني يفيق ابي ، مع الدغش ، من تعب المواسم يزرع شجرته في « عز دين الحصيد » وتفيق امي النائمة وزوادة على ظهرها او معقودة الى زنار خصرها او على راسها .

في حلمه تنتصب قامة الملثم ، اخي صالح ، كانه الريح وكوفيته السماء ، وتكبر قبضته حد المعلقة على جذع مبارك .

في حلم الفنان عوالم سحرية ، رموز شعبية غير مباشرة لكنها قريبة وحميمة ، طقوس مترسبة في أعماق الفتى وقدسية في دمه الذي ما تلوث منذ تاريخ الاسلاف .

وهذه النتيجة هي ما خلص اليه يونغ بعد أن قام بدراسة علم الاساطير ، الدين ، الرموز القديمة ، الطقوس ، عادات الشعوب اذا اعتبر فيها أن(٢٥) [شخصية الفرد ليست الا نتاجا ووعاء يحتوي تاريخ أسلافه ، فالاساطير والتقاليد القديمة تنتقل من جيل الى آخر ، وكما يرث لون شعره ولون عينيه ، فانه يرث الافكار المجردة والرموز وهذا ما أطلق عليه اللاشعور الجمعي] ، بل يرث لون التراب وأناشيده .

وهذا اللاشعور الجمعي (٢٦) [متحد عند جميع الافراد بعض النظر عن حدود المجتمعات .. وان الروائع الفنية الخالدة لا وطن لها لانها تنبع من اللاشعور الجيمعي. فاذا غاص الفنان الى هذه الاعماق بلغ جوهر الانسانية] .

عوالم سحرية ورموز شعبية تؤنث بيت الفتى وحارته ، وتحرسها وتمدها بالزيت ، وبالزيت ، وبالزيت حتى الاشتعال .

عوالم سحرية ليست غامضة وليست بسيطة ، لكنها ممعنة في العمق ، عوالم عفوية محدقة بعفويتها مفرقة في صدقها ، هادئة وهادئة حتى بلوغ النعومة المهذبة ومتحركة حتى بلوغ الانفجار داخل أشخاصها.

أسطورة (نصر الله) نابعة من يقظة من وعيه نحو أمه ونحو الحقول المباردة والوعي (٢٧) [عنصر لا تاريخي وبالتالي لا زمني فليست قيمة الحدث في قربه الزمني أو بعده الزمني عني بقدر ما تكمن قيمته بالعمق الذي أعطاه اياه وعيي به] .

أسطورة تنبعث في اللوحة وفي انتشار اللون في فضاء اللوحة (٢٨) [يطالعك هذا اللون البني ، للوهلة الاولى ، يصدمك الى أن تبدأ تتبين درجة الثراء ، والعمق في اللون عندما يحاصرك ، تشعر بذرات التراب تحت قدميك وبين أصابعك ، يهزج التراب بالاناشيد والمرثيات يظللك كسحابة عملاقة ، التراب من فوق والتراب من تحت والتراب في الافق] .

أسطورة البني هي ما انبعث من لوحات (نصرالله)، البني بدرجاته المتباينة التي تربط الارض بالسماء(٢٩) [حضور اللون الترابي دعوة للتوحد مع الارض] .

وقد استخدم للارتقاء بالبنيات حتى درجات السمو اللوني وأرقى الهارمونيات ، تقنية خاصة به تناوبت بين أعمال الكشط، والحز ، وضربات الفرشاة فوق عجينة اللون بحيث يحقق من خلالها سماكة متباينة الكثافة ، والرقة ، بفواتحها وغوامقها .

تقنية مكنته أن يتوصل من خلال تأثيراتها الى عناصر تشكيلية لها حضورها ووفرتها في أعماله كالقش عندما يشكل خلفية أو أرضية أو جواً ومناخاً خاصاً في اللوحة ، وكالسنابل أو أهداب الكوفية أو اللثام أو الثنيات في ملابس الاشخاص .

التصوير بالالوان الزيتية على سطح الورق المقوى المصقول باستخدام طريقة الكشط والمهك هو ما لجأ اليه نصر الله في لوحاته في محاولة جادة منه لتحقيق عناصر تجريدية وافرة تلعب الدور المنوط بها الى جانب غيرها من العناصر التشخيصية الاخرى في بنية اللوحة .

(٣٠) [هذا الفنان آت من لحظة كثيفة استطاع أن يستبطن سحرها وعبقها ، هي لحظة الصدى لفعل عظيم وكأن الفعل العظيم لا بد أن ينتج أثراً عظيماً] .

أسطورة (نصر الله) نابعة من كل التفاصيل في لوحته نحو فساتين الارض وثياب الامهات ، نحو العيون التي توقت للحياة والقبضة التي تفجرها نشيداً في التراب .

التراب الذي سيظل يفجر الاناشيد ويطلقها في لوحة الفتى ؟ نشيد الصباح ، البراءة ، الجذور ، الصعود ، الرجال ، الرياح ، الميلاد ، الشهيد ، السحابة ، الاخضر الطائر ، الحقول ، العشق ، الموجة ، الدم ، المنسيين ، النافذة ، المجزرة ، الدار ، البحري ، الجبلي ، الصرخة ، المواكب .

•

(١) سورة النازعات .

(٢) من سورة الحج .

(٣) من سورة المؤمنون .

(٤) من سورة الحجر .

(٥) من سورة فاطر .

(٦) سفر القضاة ، الاصحاح التاسع من ٧ الى ٢١ .

(٧) الاصحاح الاول .

(٨) الاصحاح الثاني .

(٩) الاصحاح الاول .

(١٠) الاصحاح الاول .

(١١) مقابلة صحفية مع الفنان محمد نصر الله أجراها موسى حوامده . صحيفة الشعب الاردنية /٢٨/٧/٨٩ م .

(١٢) المقابلة الصحفية السابقة .

(١٣) منى شقير : جريدة الدستور الاردنية ١٩٨٩/٦/٢٩ م .

(١٤) قاسم حسين صالح : كتاب (الابداع في الفن) ، وزارة الثقافة والاعلام بالعراق . دار الرشيد للنشر ١٩٨١ ص ١٩ .

(١٥) المصدر نفسه ص ٥٦ .

(١٦) المصدر نفسه ص ٢٠ .

(١٧) مقابلة صحفية مع الفنان في جريدة الشعب الاردنية .

(١٨) قاسم حسين صالح : الابداع في الفن ص ٢٠ .

(١٩) المصدر نفسه ص ٨١ .

(٢٠) المقابلة الصحفية نفسها .

(٢١) مجاهد عبد المنعم مجاهد : مقدمة كتاب « الواقعية في الفن »: سيدني فنلكشن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ١٩٨١ م . ط ١ .

(٢٢) الشاعر عبد الرحيم عمر ، جريدة الرأي الاردنية ٦/٢٩/ ١٩٨٩ م .

(٢٣) سيدني فنكلشن : الواقعية في الفن ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، ص ١١ .

(٢٤) سيدني فنكلشن الواقعية في الفن ، ص ٢٧ .

(٢٥) قاسم حسين صالح : الابداع في الفن ، ص ١٩ .

(٢٦) قاسم حسين صالح : الابداع في الفن ، ص ١٩ .

(٢٧) بلند الحيدري : زمن لكل الازمنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص ٦ ط ١ ، ١٩٨١ م .

(٢٨) منى شقير : جريدة الدستور الاردنية ١٩٨٩/٦/٢٩ م .

(٢٩) المقابلة الصحفية نفسها مع الفنان .

(٣٠) منى شقير : جريدة الدستور الاردنية ١٩٨٩/٦/٢٩ م .

باولـو اوتشيللو

- لوتشيانو بيري
- ترجمة الدكتور نبيل اللو

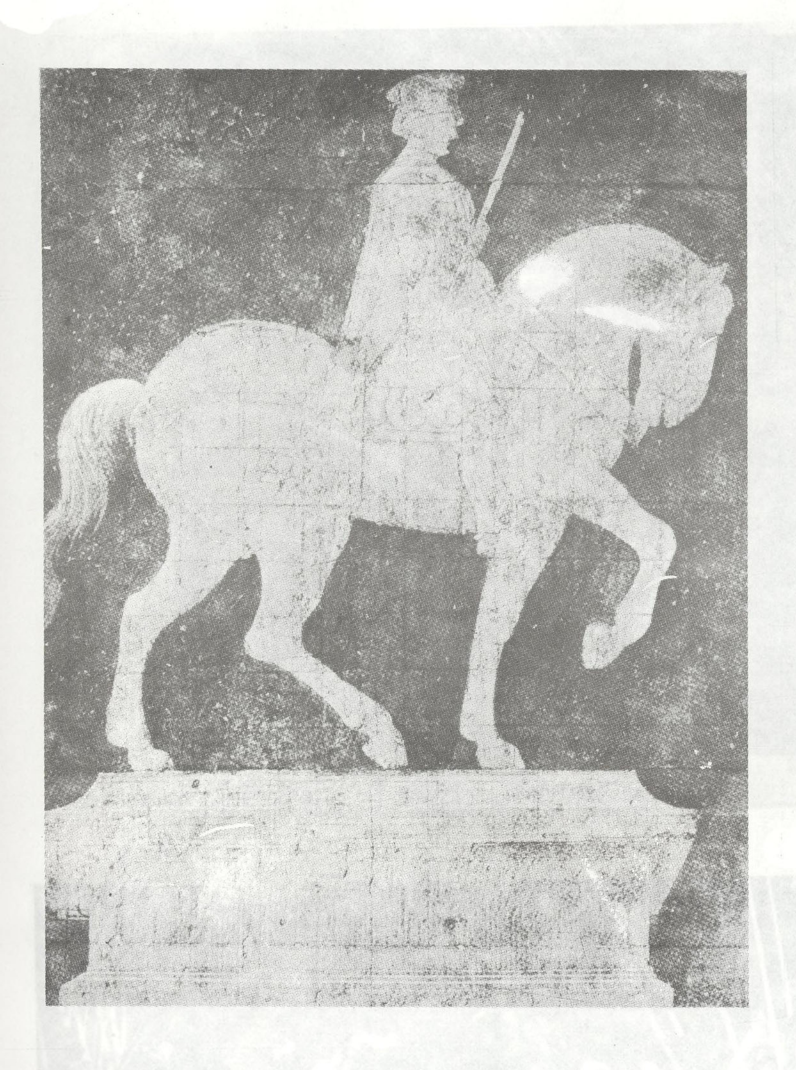
إن الفنان (باولو أوتشيللو) المولود عام ١٣٩٧ ، هو ابن [أنطونينا دي جيوڤاني ول بيكوتو] و [دونو دي باولو] الذي كان يعمل ، تبعا لعادات زمانه، جراحا وحلاقا بآن معا . وتجد قرية (پراتو ڤيكيو) الصغيرة، الواقعة في مقاطعة (كاسينتينو) ، في الفوز بشرف ميلاده فيها ، بيد أنه من المرجح أن (باولو) قد أبصر النور في مدينة فلورنس حيث كان يقطن أبوه منذ عام (١٣٧٣) .

وفي حداثته ، عام ١٤٠٧ ، كان (باولو) في عداد من ساعد (جيبرتي) في وضع اللمسات الأخيرة على أول باب رسم عليه في بيت معمودية فلورنسا ، حتى أننا لنفترض ، منذ عهد قريب ، أن (باولو) قد تفرغ بخاصة ، لرسم الطيور وغيرها من الحيوانات التي تغطي حواشي الافريز ، ولعله لقب بـ [باولو ويللي أوتشيللي] (١) أو [أوتشيللو] (١) نسبة الى عمله هذا .

وفي عام ١٤١٥ سُجِّلَ (باولو) طالبا في كلية الاطباء والصيادلة إلا أنه انتسب ، بعد زهاء عشر سنوات ، الى جمعية القديس لوقا التي كانت ، بالتحديد ، إتحاداً حرفياً للمصورين . ونحن لا نعرف تمام المعرفة ، الطريقة التي تأهل الفنان بموجبها وتعلم ، ذلك أن ڤاساري يؤكد تلمذة (باولو) على (أنطونيو ڤينيتزيانو) إلا أن هذا الأخير كان قد توفي قبل نهاية القرن الرابع عشر ، فمن المعتقد ، والحال هذه ، أنه الفنان (أوتشيللو) قد تابع دراسته في مدرسة (غيراردو ستارنينا) .

وفي شهر آب من عام (١٤٢٥) غادر باولو مكان إقامته بعد أن حرّر وصيته ، تحرّزاً واحتياطاً ، واتجه الى مدينة البندقية حيث تعلّم أعمال الموزاييك في بناء القديس ماركو ، ونفّذ على واجهته الأمامية رسماً للقديس (بطرس) امّحى أثره اليوم واندثر ، إلا أنه من الممكن المستطاع بعث هذا الرسم الى النور إن نحن اعتمدنا ، مرجعاً لنا ، اللوحة التي تمثل منظراً لساحة القديس ماركو رسمها الفنان (جنتيله بيلليني) ، وقد أدّت إقامة الفنان (أوتشيللو) في جمهورية البندقية (٢) الى عدم ورود إسمه في السجل العقاري الفلورنسي الأول المحرر في عام (١٤٢٧) ، وذلك في ذات الوقت الذي قال عنه أحد أصدقائه : - « [لقد غادرنا باولو وارتحل مع بركة الله منذ أكثر من عامين ، وهو الآن في البندقية » .

إلا أن السجل العقاري المدون في عام ١٤٣١ يأتي على ذكر إسمه مشيراً الى وجوده في المدينة آنذاك . وفي العام التالي ، طلب الفنان المشاركة في بناء (الدوم) فكتب القائمون على العمل الى البندقية يتقصون مقدراته الفنية ، ونحن لا نعلم اليوم ما أوكل إليه من أعمال آنذاك ، لكن الفنان نفّذ في عام (١٤٣٦) ، في جناح الكاتدرائية الشمالي ، رسما جدارياً على قدر كبير من الأهمية يمثل نصباً فروسياً ضخماً شيّد تخليداً لذكرى (جان دو ليفوي) أو (جيوڤاني أكوتو) (وهو لقب لقائد المرتزقة الإنكليزي جون هاوكوود الذي كان على رأس القوات الفلورنسية في العصر السابق لعصر الفنان أو تشيللو) ، وقد كان على پاولو ، وهو في غمرة عمله ، أن يتمثل لرغبات ممولي العمل الذين طلبوا منه مجموعة أعمال توحي للمشاهد بأنها من البرونز ، وقد أمضى پاولو ثلاثة أشهر في تنفيذ هذه الأعمال ، كان الفنان يوقع على أعماله باسم [أوتشيللو] وبه تابع پاولو عمله في (الدوم) . ثم إنه قدّم خلال الأعوام (١٤٤٣ - ١٤٤٥) دراسات لزجاجيّة وردات القبة الثلاث (اثنتان منها تمثلان **ميلاد السيد المسيح وبعثه** موجودتان حتى يومنا هذا) ، في حين أن الثالثة تمثل **عيد البشارة** لم يبق لها أثر) ، ورسم (پاولو) أيضاً على واجهة البناء من الداخل **ميقاتيه كروية** وزيّن زواياهما الأربع برأس البني ، **إن ميناء الساعة** ، الذي نصلت الوانه وتعاورته الأيدي منذ ذلك الحين بالتحوير والتعديل هو قيد الترميم حالياً .



باولو اوتشيللو

استدعاه بعد حين صديقه دوناتيللو الى مدينة (بادوفا) حيث رسم لوحات عملاقة لوجوه أشخاص مشهورين لتزيين بيت عائلة (فيتاليياني) ، وقد أثارت هذه اللوحات ، لاحقاً ، دهشة الفتى [مانتينيا] وتركت في نفسه أكبر الأثر ، ويأتي السجل العقاري على ذكر بعض من أخبار (باولو) في الأعوام (١٤٤٢) و (١٤٤٦) و (١٤٥٧) ، وفي عام (١٤٥٢) تزوج ب [توماسا مالڤيتشي] التي أنجبت له بعد عام من زواجهما صبياً أسماه (دوناتو) ثم ولدت له بعد ثلاثة أعوام بنتاً دعاها (أنطونيا) التي أصبحت فيما بعد مصوّرة كأبيها لكنها ما لبثت أن تركت التصوير ودخلت الدير ، وفي نهاية المطاف ، وذلك في عام ١٤٦٥ ، اتصل أوتشيللو بأخوة مجمع الدوميني في أوربينو ونفذ لهم منصّة مذبح جميلة تصور **معجزة القربان المدنس** ، وقد عمل (باولو) مع ابنه البائع في هذه المدينة من عام (١٤٦٧) الى عام (١٤٦٩) وفي هذا العام نفسه نعثر على أثر له في السجل العقاري إذ يصرّح وقد ناهز الستين من عمره قائلاً : [ها أنا ذا قد شخت وضاقت بي السبل، ولا حول لي على العمل ولا قوة وامرأتي عاجزة معوقة] ، إن وصيته المحفوظة حتى الآن مؤرخة في اليوم الحادي عشر من تشرين الثاني من عام (١٤٧٥) ، وقد مات في العاشر من شهر كانون الأول من عام (١٤٧٥) في مستشفى (فلورنسا) . ويرقد جثمانه في مدفن أبويه في كنيسة الروح القدس .

جبته الطبيعة بفكر ثاقب متحذلق

حار معاصرو (باولو أوتشيللو) في سبر أغوار شخصيته الغريبة الغامضة والمتناقضة في ظاهرها ، وعجزوا عن الوقوف على فهم فكره الساذج والمولع كل الولع بالعلوم الى حد الخيال ، وإذا كان (باولو) قد تعرض ، دونما مراعاة أو مجاملة ، لنقد اعز أصدقائه ولومهم مثل (دوناتيللو) ، فان عصرنا يرى فيه رائداً للمدارس الفنية الشاعرية المعاصرة كالمدرستين التكعيبية والسريالية .

ونحظى في متحف اللوفر برسم لأوتشيللو صوره بنفسه في لوحة بعنوان **مبتكرو الفن الناشىء الخمسة** .



باولو اوتشيلو



باولو اوتشيلو

وقد صور باولو نفسه في هذه اللوحة عزيزاً أبياً وتحيط به ثلة من العلماء والفنانين ، فالى جانبيه نرى جيوتو نجم التصوير الفلورنسي ، وصديقه النحات (دوناتيللو) وعالم الرياضيات (مانيتي) والمهندس المعماري (برونيلليسكي) وتعبر هذه اللوحة أبلغ تعبير عن العلوم والفنون التي يجلّها الفنان (أوتشيللو) ويؤثرها .

لا يندرج (باولو أوتشيللو) ضمن نهج عصر النهضة السائد ، وهو لا شك يشارك في العصر الذي عاشه ولكنه لا يندمج فيه ، فأعماله لا تمثل تمثيلاً كاملاً مثل عصر النهضة الأعلى الجديد ، فهو لا يعتنق رسم (برونيلليسكي) المنظوري ولا ينمو نحو (مازاتشيو) الإنساني ولا يؤمن بنظريات (ألبيرتي) ، وهو بعد أن غادر فلورنسا في عام (١٤٢٥) ، بُعيد اكتشاف قوانين الفن الجديد وبلورتها ، لم يرجع إليها إلاّ بعد أن أقام في (البندقية) إقامة طبعته بالفن القوطي الذي ما برح سائداً آنذاك ، ودفعته الى الأخذ بالأبحاث الجديدة الغامضة وغير المحققة التي تسم سنوات (الكواتروشينتو) (٣) الأولى . وربما عاب عليه صديقه النحات دوناتيللو إعراضه عن المؤكد سعياً وراء غير



باولو اوتشيلو

المؤكد . ولم يعتمد (باولو أوتشيللو) طريقة (برونيلليسكي) في المنظور المصطنع الذي جرى عليه الفنانون إلاّ بعد أن توسّع في المنظور الطبيعي الذي سبق ودرسه في العصور الوسطى كل من (ألهوزين وباكوني وفيتللوني) ، وهو المنظور الذي فضله (غيبرتي) واعتمده في بناء نظرياته منافساً بذلك (برونيلليسكي) . وقد راق (لأوتشيللو) أن يعالج في لوحاته أشد المعضلات البصرية عسراً ، فدرس ، على سبيل المثال ، أخطاء تقدير الرؤية في لوحة الطوفان والرؤية بالعينين في لوحة مهد القديس مارتان ، وأثر المرايا في لوحة المعارك ، ولا يرتكز فن (أوتشيللو) ، شأنه في ذلك شأن فن مازاتشيو ، على يقين ثوري جديد ولا على الكرامة الإنسانية ولا على النزعة الطبيعية والبحث عن الواقعية بل هو على العكس من ذلك ، فن إشكالي غير أكيد ومتكلف ومتقلب ومجرد تتنازعه الأهواء ، لكنه فن مطبوع على الخيال وشطحاته ، ذخره الثقافي زخيرة القرون الوسطى ، فان نحن ألفيناه يدعم من جهة ، أبحاث معاصريه التجريبية ويدفع بها الى حدودها القصوى ، فانه لا ينبغي ، من جهة أخرى ، العالم القوطي القديم بأساطيره وحكاته وسحره ، وعليه فان (باولو) لن يتهيب منه رسم المنازل الحمراء والمروج الزرقاء ، وهذا ما عانيه (فاساري) باندهاش وذهول ، إلاّ أنه تحول اللون هذا يحدد المسافة ما بين الصورة البصرية والصورة المكانية وما بين صورة العمق وصورة السطح ، لهذا افتتن الذوق الحديث أيما افتتان برسام العصور الغابرة هذا ، وافتتن بحريته القصوى وبشاعريته اللا واقعية المرهفة وأخذ بأسلوبه الرهيف المشغول والمنقح بعناد وصبر لا هوادة فيهما . إن فناني ذلك العصر ، وقد استحوذ عليهم حلم الجمال الذي كشفت عنه النقاب العصور الغابرة التي عادت ودرجت ، والذين يرسمون بمثل ما يشرحون ويحللون ، كانوا شعراء دون درايتهم ، فالطبيعة كانت تبدو لناظرهم مثلاً أعلى يُحتذى ، إن تنسيق العناصر العلمية المكتسبة مع العنصر الشعري الفطري أعطى لكبريات أعمال (باولو أوتشيللو) طابعاً واقعياً وخرافياً بآنٍ معاً .

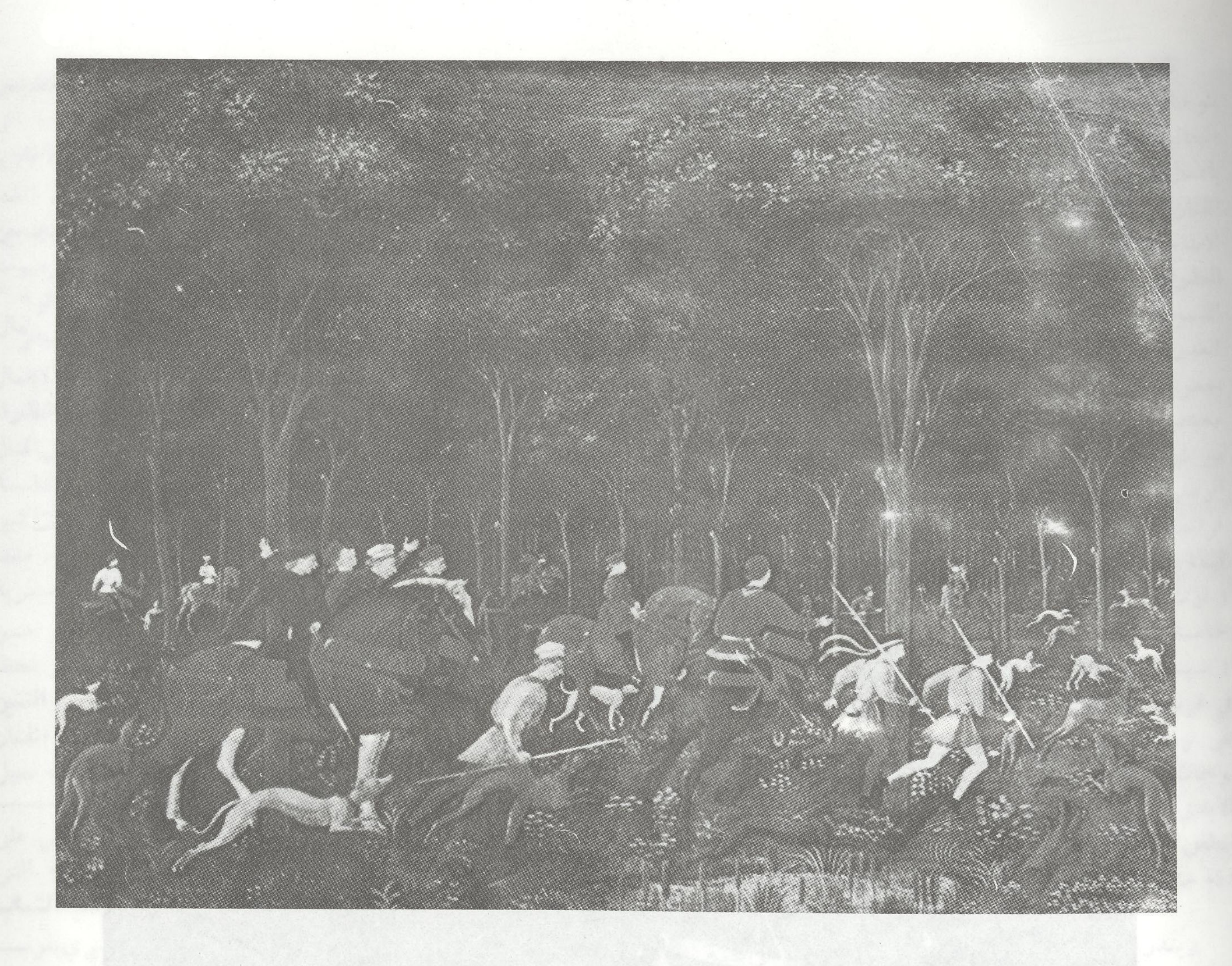
عرّف (غاليليو) عصر النهضة بقوله : ـ [إنه كتاب الفلسفة الحقيقي ، وكتاب الطبيعة المخطوط بحروف لم تألفها أبجدتنا ، وهذه الحروف هي المثلثات والمربعات والدوائر والكرات والأهرامات والأقماع وأشكال رياضية



باولو أوتشيللو

أخرى] ، ويبدو (باولو أوتشيللو) لناظرينا صورة حية لهذه المقولة ، فهو لا يسعى الى تصوير طبيعي ولكنه يهتم بالأشكال بحد ذاتها ، واكتشف مذهولاً حقل البحث المنظوري حتى إنه قال لزوجته ، وهي تحاول إرجاعه الى اعتبارات أكثر واقعية ، : [المنظور أعذب الأشياء] ، وبذل (أوتشيللو) قصارى جهده كل مشكلات ترتبط بالجمالية ارتباطاً ثانوياً ، واستهواه هذا البحث العقلي دونما تكلف فاستحوذ على لبه الى حد أنه ترك ، في أخريات حياته ، الرسم الى حين ليُعنى بالرياضيات البحته ، إلاّ أن هذه الدراسات كانت بالنسبة له وسيلة لا غاية ، وقد عرف ، بعد أن درس الخطوط والأشكال ، كيف يعطي للأشكال المجردة شاعرية ساحرة ، وهذه ليست سوى واحدة من أفضاله ، إن سحر هذا المنظور أو ذاك لا يكمن في التطبيق الكامل لمبدأ بعينه ، وإنما يكمن في مضمونه الشاعري الذي يبدأ مع الخطوط الاولى وينتهي مع العمل ككل .

يُعدّ الرسم العملاق الذي انجزه أوتشيللو في عام ١٤٣٦ لنُصُبُ **جيوفاتي أكوتو الفروسي** منه باكورة أعماله الفنية الهامة ، ونحن لا نعرف سوى النزر اليسيرعن مراحل الفنان السابقة ، إلاّ أن (بروكاتشي) قد أشار ، إستناداً الى مخطوط قديم ، الى المذبح الذي نفذه (باولو) في (ليپّي) (شيا) في عام ١٤١٦ ، ونحن نعلم أيضاً أن الفنان (أوتشيللو) كان قد ترأس ، في عام (١٤٢٥) ، أعمال الطابق العلوي في مصلى (كارينسكي) في كنيسة القديسة ماري ماجور في مدينة (فلورنسا) . وبينما كان الفنان (ماسولينو) ينفذ درفات المذبح الثلاث كان (أوتشيللو) يرسم **عيد البشارة** بمنظور مفرق التعقيد الى جانب تنفيذه رسماً للحواريين تحت عقد القبة ، ويُعتقد أنه ربما زيّن أيضاً ، قبل مغادرته فلورنسا الى البندقية ، كوّة عقد قبة كنيسة القديسة ماري نوڤل برسوم **خلق الحيوانات وآدم وحواء** و **الخطيئة الأولى** . ورسومه الجدارية هذه وإن كانت على قدر طفيف من الخشونة إلاّ أن فضول المصور

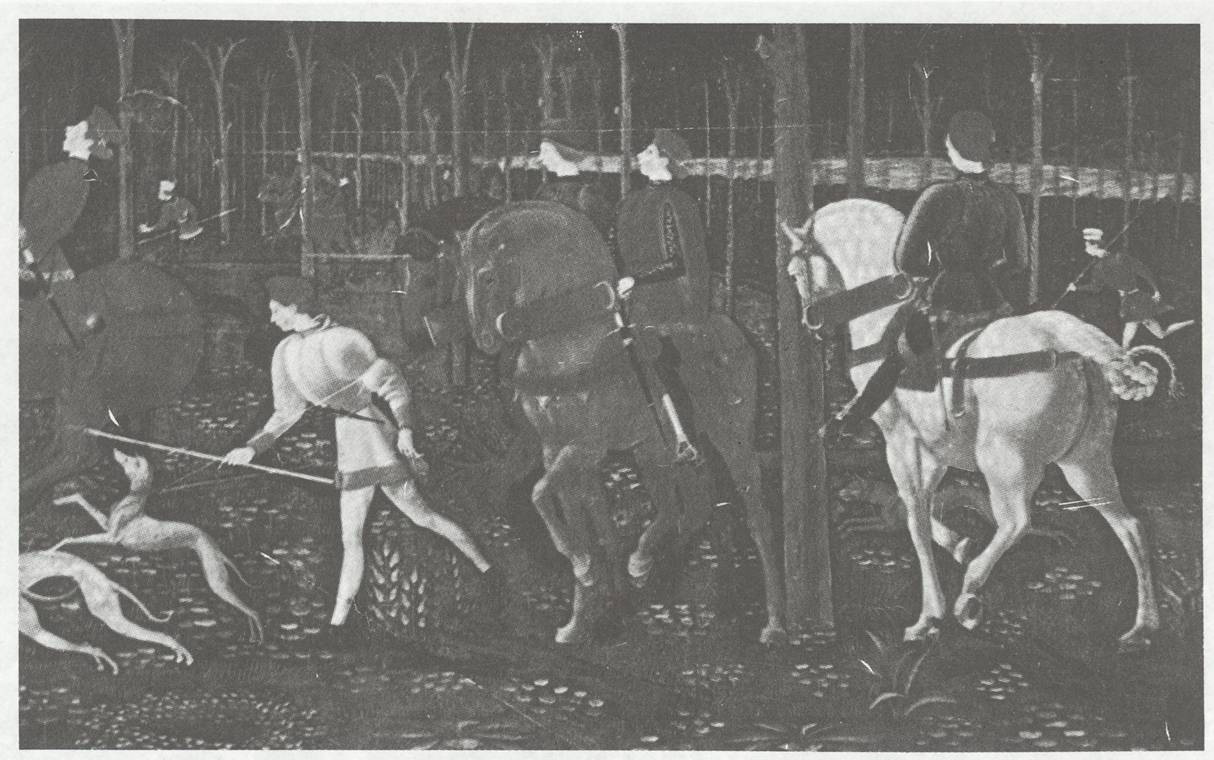


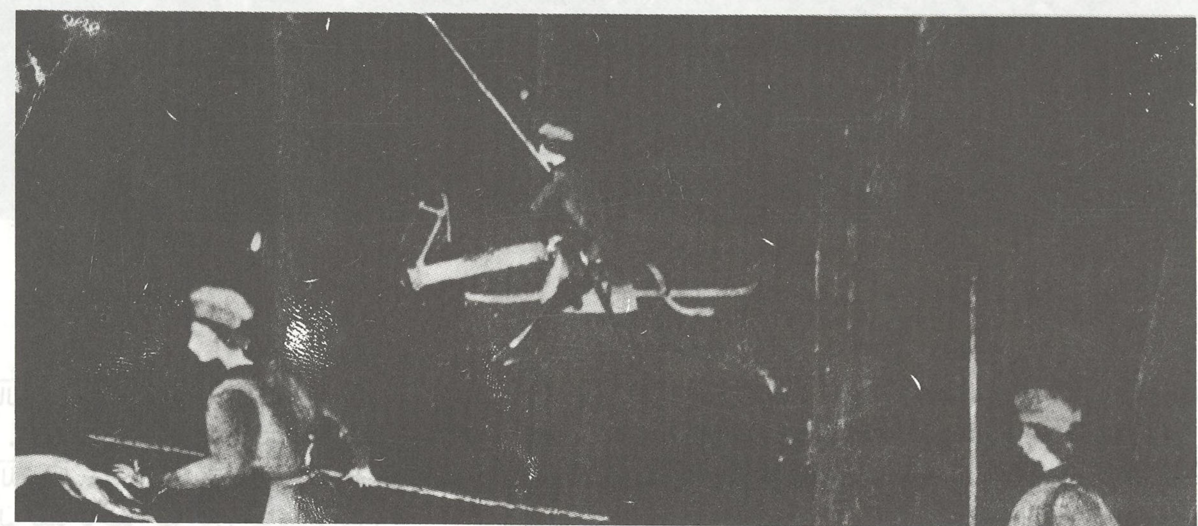
باولو اوتشيلو

وحسه بالحيوانات وميله الى التجريد الهندسي تظهر فيه بجلاء . كما نلاحظ مميزات مماثلة في **نُصُبْ أكوتو** السالف الذكر ، فشكل الاحرف المرسومة على التابوت الحجري لم يعد توطياً كما كان سائداً ومعروفاً آنذاك ، وإنما وُسِمَتْ بريشة (أوتشيللو) **بطابع إنساني** ، ويرتكز هذا التابوت الحجري على عوارض عديدة متوضعة على قاعدة زينت بضربات فرشاة بليغةبارعة، **والحصان البرونزي** المرسوم في كاتدرائية (سان ماركو) ذكرى النصب الاسكندري ، متقن في رسمه ودراسته ، ومخطط بأقواس متناهية في دقتها الهندسية ، وفيه نرى الحصان وقد رفع قائمتيه اليمنيين ، الأمر الذي دفع ڤاساري لانتقاده انتقادا لاذعا مرا ، الا أن هذا الابتعاد عن الواقع يضفي على هذه الوقفة الاستعراضية ايقاعا خاصا مثيرا ، ويسم الفارس بتعابين انسانية على الرغم من سيمائهالجانبي الحاد ونظرته المحدقة بالفراغ وجسمه المتصلب أسير دمع من المعدن البارد .

وتعد مرحلة **قصص الرهبان القديسين** مرحلة لاحقة نسبيا لمرحلة **نصب جيوڤاني أكوتو** بيد أنه لم يبق لنا من هذا الرسم الجداري الذي تم العثور عليه عام ١٩٣٠ (في الرواق العلوي لكنيسة (سان منيانو) الاجزء منه ، ذلك أن عوادي الزمن قد ألحقت بباقي العمل أضرارا جسيمة ، وفيه وزّع الفنان المشاهد القصصية على رسوم خداعة لقواعد من المرمر المبرقش تحيط بها عُمُد من عُمُد عصر النهضة المستطيلة ، وقد عالج أوتشيللو الثلة من الأشخاص معالجة تجريدية هندسية ، مما أضفى على هذه المشاهد تعبيرا غامضا وميتافيزيقيا بعض الشيء .

وتشهد لوحة **(القديس جورج والتنين)** الشهيرة، الموجودة في متحف جاكومار أندريه في باريس ، على قرابة فنية أكيدة مع اللوحات الجدارية السالفة الذكر فاذا ما نظرنا مثلا الى أمامية اللوحة لبدا لنا (القديس جورج) في وضع جانبي مدرعاً بالحديد المصقول معتلياً





باولو اوتشيلو

هوة جواد أبيض مجلل بالاحمر القاني ، ومخترقاً برمحه تنيناً أخضر ، فيما تبدو الاميرة الصغيرة الأنيقة، بيديها الطويلتين المتشابكتين في صلاة خاشعة ، شديدة النحول في رداء باذخ ، من البروكار الأحمر المذهب ، ينجر خلفها . تبدو الالوان في هذه اللوحة صارخة وساذجة ، انها صورة فاتنة كأنها رسمت للاطفال . ويتوارى فيما وراء مفارة التنين منظر على شكل هرم له ألف ضلع وضلع وينأى به عن الواقع بتباين في المستوى يسهم في احساس المشاهد بالعمق ويثير فيه الخيال ، في حين تتلوى عبر الحقول والمزارع طريق صاعدة ، وضيقه جداً ، وتفضي الى أسوار مدينة صغيرة متوضعة على صهوة جواد فوق الهضبة ، أما لوحة **القديس جورج والتنين الاخرى** (لندن) ، فانها أحدث من سابقتها ، فالفارس والتنين يوجههما خطان مائلان يتقاربان بزاوية حادة في مقدمة اللوحة ، وتكمن أهمية المنظر حصراً في السماء الفسقية المزدانة ببضعة غيوم ، في حين أن سحباً كثيفة متوعدة تتكدس فوق الغابة على يمين اللوحة ، وتبلغ الاشكال هنا كثافة دينامية فعاله وساكنه جامدة بأن معاً ، فالحصان يشب بحمله والمحارب ذو المحيا الطفولي والدرع المحكم تشبث برمحه .

يؤكد (فاساري) أن بيوتاً فلورنسية عديدة تزدان بلوحات منظورية رسمت بخاصة لتزيين بعض الجدران الخالية تماماً من كل زينة ، وكلف أفراد كثر أوتشيللو بأعمال من هذا القبيل،ولوحتا **القديس جورج والتنين،** اللتان أتينا على ذكرهما ، تنتميان الى هذا النوع من الانتاج ، وكما كان الحال أيضاً بالنسبة لمجموعة **العذراء وهي تحتضن الطفل يسوع** : كلوحة العذراء المسجلة تحت رقم (١٤٧٠) في متاحف برلين ، ولوحة العذراء الرائعة الموجودة في متحف (دبلن) المؤطرة بمحراب رسمت بمنظور منسجم ، وهي تصور العذراء محتضنةالطفل يسوع ذي الوجه الممتلىء محاولاالانفلات من ذراعي أمه ، ولوحة العذراء المعروضة في المتحف الوطني بواشنطن ، وتلك التي يبدو فيها القديس فرانسوا وهو يصلي لها . وكانت مجموعة لريس تضم فيما مضى لوحتين أخريتين للعذراء من مرحلة الفنان (أوتشيللو) الأخيرة ، كما كانت مجموعات أجنبية خاصة تضم أيضاً أعمالا من هذا القبيل (سابقاً مجموعة (سيستييري) التي أصبحت اليوم مجموعة (هيلاند) في غرنيوتيش في الكونيكتيكوت) وآخراً كشف النقاب عن لوحة للعذراء ضمن مجموعة فلورنسية ، وتتفرد لوحات العذراء هذه بالحس المرهف الواضح في رسم الايدي الرشيقة ذات الاصابع المغزلية وفي وضعية الطفل يسوع الذي يبدو وكأنه خارج إطار اللوحة وفي دقة منظور على قدر كبير من التنوع .

ويندرج ضمن هذا الانتاج الفني جزء من لوحة رسمت فيها قديسه يصحبها طفلان يصليان ، وهي من مجموعة (كونتيني بوناكوشي)،اضافة الى **منصة مذبح بارتيلمي** في كواراتا ، الى جانب لوحة **عبادة المجوس للطفل يسوع** ذات طابع على شيء من السخرية ونرى في أطرافها ثلاثة قديسين وهم يصلون . يضاف الى هذا الانتاج أيضاً **منصة مذبح آفان** وهي منمنمة أنيقة رسمت في عام ١٤٥٢ تمثل **المنتحبة فوق جثمان المسيح،** واللوحة الموجودة في متحف كارلسروه **العذراء تتعبد الطفل يسوع** ونرى فيها ستة ملائكة يحلقون فوقهما وثلاثة قديسين راكعين على مقربة منها . ولوحة **صلب تيساب** في لوغانو ذات أسلوب ساخر ولكنه لا يخلو من انفعال ومرارة . وأخيراً اللوحة المسماة **تيبادو** الموجودة في متحف أكاديمية مدينة فلورنسا ، وهي لوحة متعددة المشاهد . ويمكننا أن نضيف الى هذه الاعمال التي أتينا على ذكرها . ذات الاسلوب التصويري المجازي الموحد . جزءاً من لوحات مصلى [الاسومبسيون دو دوم دو براتو] الجدارية (فالجزء الآخر رسمه اندريا دي جوستو).ويمكننا أيضاً أن نضيف الى هذه الاعمال لوحة **ولادة السيدة العذراء** ولوحة **شقاق القديس إتيين** ولوحة **مثول السيدة العذراء في المعبد** ، الى جانب ميداليات كبيرة ذات رؤوس مرسومة على الافاريز ولوحة **الفضائل الكردينالية(٤)** المرسومة على عقد القبة ولوحة أخرى رسمت تحت القوس تمثل **أربعةقديسين في محاريب** ، ومن نسبت هذه الجواريات المرسومة حوالي عام ١٤٤٠ ، الى المدعو معلم براتو أو معلم كواراتا أو معلم كارلسروه الذي ربما تتلمذ باولو أوتشيللو ، وثمة عدد من النقاد لا ينسبون الى أوتشيللو الا الاعمال ذات المستوى الرفيع من هذه المجموعة كلوحة **العذراء** الموجودة في دبلن أو لوحة **صلب تيسان** على سبيل المثال ومع ذلك فان هذه المجموعة بكاملها منسجمة ومتجانسة ولا يمكن الفصل بينها فهي تمثل خصائص على قدر كبير من الطرافة والابتكار مما يجعل أمر تَسَنبِ جزء منها فقط الى تلميذ دون هذا المستوى من الابداعوالعبقرية أمراً غريباً ذلك أننا احتفظنا لهذا التلميذ بالكثير من من « الاعمال العادية الصغيرة » في حين أننا لم نحظ للمعلم أوتشيللو الا بلوحتي **القديس جورج والتنين** والصيد **في أوكسفورد** وبعض الوجود التي قام الفنان برسمها في الحقبة نفسها ، الا أننا في نهاية المطاف نميل الى اقصاء قرينين (باولو أوتشيللو) هذا لتنسب لاوتشيللو مجموعة الاعمال الدنيا هذه ، وسنأتي على ختام لائحة أعمال الفنان بعض الاعمال الخاصة التي طلب منه ورسمت على مقاييس صغيرة كرسم **الشاب** الموجود فيمتحف بينوا مولان في مدينة شامبيري بفرنسا ويبدو الشاب برسم جانبي واضحاً بارزاً ، بنظرة ثابتة محدقة ممهورة بشعار المكيافيلية ، وقد سجلت في طرف اللوحة عبارة « الغاية تبرر الوسيلة » . وعلى النقيض من ذلك ، نجد في **الرسم الجانبي لسيدة** وهو رسم مجسم وذ خطوط انسيابية يمثل سيدة ذات رقبة هيفاء رأسها شامخة بكبرياء كرأس دمية صغيرة متكبرة والرسم معروض في معرض الميتروبوليتان في نيويورك ويكمن توازن التشكيل السابق كله في العقد الثمين الذي يضم ضفيرة من الحلي الثمينة النفيسة ، أول رسوم الوجوه هذه بالفنان (مازاتشيو) والنزعة البرجوازية الفلورنسية الانسانية الواعية لقيمة الانسان وكرامته ، أما الرسم الثاني فهو ينتمي ، على العكس من سابقه ، الى مدرسة (بيزانيللو) والى ذلك النموذج من سيدات البلاط والى التقليد القوطي .

وفي آخر المطاف ، أظهر (باولو أوتشيللو) مهارته وتمكنه من ألعاب المنظور وهذا ما نلاحظه في لوحة **صيد اوكسفورد** وهو عمل جد متأخر قياسا بالاعمال السابقة الذكر . والمكان ، حسب رأي باولو ، ليس



باولو اوتشيلو

أقل افتراضا من الزمن ، فليس هناك سوى عمق نظري واحد ، وبعد أن خاض باولو تجربة البعد الثالث أعاد الرسم الى السطح والى مساحات من الألوان حددها الفنان بعناية ، ومن خلال طريقته في توزيع اللمسات يضفي الفنان على الناس والحيوانات حياة متدفقة مستمرة في اضاءة ليست من النهار أو الليل في شيء أو لنقل اضاءة هي بين بين ، أو بعبارة اخرى اضاءة تذكرنا بفن اظهار الأشباح بأخاديع بصرية ، وتراكض الأيائل والوعول ، في هذه الاضاءة غير الواقعية قافزة لائذة بالفرار عبر غابات الصنوبر ، تجد في اثرها الكلاب السلوقية التي يحرضها السائسون على مطاردتها ، والحائشون(٥) يركضون ، والخيول تشب وتعدو بفرسانها . وتبدو هذه الأحياء كلها بألوانها القانية الصارخة في أمامية اللوحة على خلفية قاتمة لا عمق لها تخططها طولانيا جذوع اشجار الصنوبر وقد وقع عدد منها على الأرض متعامدة مع سطح اللوحة فتبرز للمشاهد الاحساس بالعمق ، وفن (باولو أوتشيللو) الجذاب هذا ، هو نسيج من الوضوح والتعقيد ، ومن الانتظام الهندسي والتنوع المتغير ومن الحساب الدقيق وشطحات الخيال بآن معا . انه مزيج مدهش موفق النتائج .

ونحن نلمس تعايش العناصر هذه ، المتباينة أشد التباين ، في أعماله المخصصة للمرافق العامة والتي سنأتي على ذكرها بعد **نصب اكوتو وجداريات سان منيانو** ، وسيمكننا أن نحكم حكما صائبا على ساعة دوم فلورنسا الجدارية وعلى **رؤوس الأنبياء** الأربعة الكبيرة المتوضعة في محاريب الزوايا ، حالما نفرغ من ترميمها . **ونافذتا القبة** المرسومتان بين عامي ١٤٤٣ و ١٤٤٥ رائعتا الجمال . وفي لوحة **ولادة المسيح** نلمس روح الدعابة التي لمسناها أيضا في **منصة مذبح كواراتا** وفي لويحة كارلسروه وفي لوحة **بعث المسيح** وفيها يبدو يسوع عملاقا على هيئة قديمة يذكرنا ب تشيمابو ، منتصبا بين جنديين رومانيين رائعين غافيين . يعود تاريخ جداريات الرواق الأخضر في كنيسة القديسة مريم الجديدة ، مع لوحتي **الطوفان وتضحية نوح ونشوته** ، الى عامي ١٤٤٧ ــ ١٤٤٨ على وجه التقريب وقد استطاع باولو أن يصور لنا في هذين العملين ، ملامح الكارثة الرهيبة لكنه لم يرق الى قوة تعبير (ميكيل أنجلو) ، واكتفى (باولو) بشخصيات قليلة ليصور أبلغ تصوير هول النكبة وسطوة الغضب الالهي وهدأة غضب الله ومصالحته ، تبدو السماء في عمق اللوحة وقد خططها البرق الخاطف ، ونرى الطبيعة وقد صبت غضبها على البشر وعلى العالم ، بينما نشاهد على مقربة منا أحد الناجين من الفرق يتخبط محاولا عبثا التشبث بالسفينة التي أغلقت أبوابها ، بلا رحمة ، في وجه كل طالب نجاة . ونرى اخر يحتضن جثة عزيز ، وثالثا يحاول اعتلاء حطام عائم تتقاذفه الأمواج ، ونرى في يسار اللوحة رجلين يقتتلان بضراوة وشراسة يؤكدان أن الانسان ذئب لأخيه الانسان ، وتبلغ المأساة ذروتها في يمين اللوحة حيث نرى نوح يترقب عودة السلام ، بينما تبدو الأرض من تحته وقد



باولو اوتشيلو

تحررت من قبضة الغضب الالهي ، والجثث بالية منتفخة بالماء كسيرة مهزومة ، كل ذلك رسمه الفنان بايجاز أخاذ بلوحة (مانتينا) الشهيرة **المسيح ميتا .** مس اللعب بالمنظور كل عناصر اللوحة وحدد كلا منها تحديدا تجريديا محجاميا(٦) أكسبه قوة ميتافيزيقية ورمزية غامضة وجليلة .

بعد عشر سنوات ، ظهرت ميتافيزيقية أوتشيللو المجردة للعيان في ثلاث لوحات كبيرة عُرضت في قاعة الطابق الأرضي في قصر مديسيس تخلد **هزيمة القديس رومان** وهي تصوّر انتصار جيش فلورنسا على جيش سينا . وتوجد احدى هذه اللوحات اليوم في المتحف الوطني بلندن وأخرى في الأوفيس بفلورنسا والثالثة في متحف اللوفر في باريس . وسرعان ما سمي العمل **كوكبة الفرسان** ، وهو مغرق في بعده عن الحقيقة التاريخية ، وقد أطلق (باولو) فيه العنان لتجاربه في المنظور ، بتطويقه الأشكال مشبكا ، كما يحلو له ، عددا لا يحصى من التفاصيل : نرى في اللوحة غابة من الرماح وأعلاما تضعفها رياح المعركة وأرياش قبّعات تموج كأدغال ريشية غريبة وقبعات كبيرة من البروكار وخوذا مريَّشة ، ونرى الفرسان يدفع بعضهم بعضا كأنهم دمى آلية وجمدت وسمرت فجأة : فرسان تهجم وآخرون وقعوا عن مطيتهم ، وجياد غنية مجللة مطهمة ترفس وتركل وتصهل وتحمحم وتشب وتخبط الأرض بسنابكها . بينما نشاهد في عمق اللوحة طرائد مذعورة تلوذ بالفرار من صلصلة السلاح وصوت خبط سنابك الخيول على الأرض ، وقد أكد باولو في هذه اللوحة على المساحات الفارغة فأبرز أهم عناصر التشكيل فأحاطها بأخيلة متقطعة ، وتجدر الاشارة هنا الى أن (أوتشيللو) قد مارس فن الزجاج المعشق فها نحن نجد في هذا العمل نتائج تجربته هذه . فالرماح المرسومة في يسار اللوحة تحدث أثرا تصويريا بتناظرها المفرق في الدقة . ونحن لا نجد في مجمل العمل أي تجانس ، لا في المكان ولا في عمق الأحجام . فقد خلق الرسام هنا عالما خياليا تندر أشخاصه (فنحن لا نرى في اللوحة سوى وجوه قليلة) كما لو كنا خارج جدود الزمن ، والحدث محسوب في اللوحة بتتابع سلسلة من الوقفات والانطلاقات لا تتقيد ولا تتوقف منطقيا بل تجري حسب ايقاع متقطع دون ترابط بين عناصر التشكيل ، ووحدة عمله هذا داخلية محضة ، فأوتشيللو يحوّل ما يمليه عليه عقله الى ايماءات شاعرية وهذا هو حال الفنانين الجدد .

إن آخر عمل مثبت للمصور أوتشيللو هو منصة مذبح صغيرة محفوظة في متحف أوربينو عنوانها **معجزة القربان المدنس** رسمها في عام ١٩٤٦ . وعلى أعتاب أرذل عمره استعاد باولو أسلوب أساتذة كاسوني القدماء في العلب الخشبية التي رسم عليها وجوه منمنمة وزخارف . ويبتعد أوتشيللو ، في هذا العمل الخالد الصغير ، عن الفن القوطي التزييني ، فجمالية الخطوط المدروسة بعناية والتشكيل الهندسي المحسوب بدقة تضفي على العمل أهمية أكبر ، الى جانب حسه الخاص بالعناصر المجردة التي تمنح المشاهد انطباعا غريبا . إلا أن هذا الحدث يبقى عنده غامضا حتى ولو عرفنا الموضوع المعالج ، موضوع الأسطورة التي تجري أحداثها في عالم خيالي وغير واقعي .



باولو أوتشيلو

لقد عاش أوتشيلو حسب قول فاساري . [متوحدا غريب الأطوار ومكتئبا وفقيرا] ، عاش على مسرح باكوره عصر النهضة دون أن يحدث كثير جلبة ، مغمورا يكاد يجهله معاصروه ، كان دائم التفكير في مشكلاته وفي ولعه بالمنظور وكان يتابع باستمرار أصعب مشكلات الفن وأكثرها استحالة، وكان المنظور بالنسبة له التقنية التي تدعم الشكل ، سباقا يمكننا من تمثيل وتشكيل العمل الفني ، والشكل في نظر (أوتشيللو) لا يوجد في المكان بل هو المكان عينه ، ويمكننا الرسم من تمثيل ما نراه وما لا نراه بآن معا ، وقد حثت نظريته هذه وحرضت ، أيما تحريض ، صور خياله ، وقد وضعه تطرفه الفكري في موضع مواز ازاء ردود فعله واستباق حدسه . ان هذا الشعر السحري في رسمه غير المألوف هو الذي مهر أعماله بهذه الحداثة المذهلة الموشاة بنفحات انسانية وميتافيزيقية .

(١) تعني كلمة « أوتشتيللو » في الإيطالية « طير » وجمعها « أوتشيللي » « طيور » . (المترجم)

(٢) كانت جمهورية البندقية (فينيسيا) مستقلة بذاتها شأنها شأن بقية المدن الإيطالية في ذلك العصر . (المترجم)

(٣) الكواترو شينتو : مصطلح إيطالي درج استخدامه في عام (١٨٧٥) وهو يعني أربعمائة في الإيطالية تمثيلاً للأعوام ١٤٠٠ فما بعد ، وهو يدعى بالقرن الخامس عشر الإيطالي ويمثل حركة ذلك العصر الأدبية والفنية . ويقال فنانو الكواتروشينتو أي فنانو القرن الخامس عشر الإيطالي الذين ينتمون الى الحركة الفنية والأدبية التي كانت سائدة في ذلك العصر .

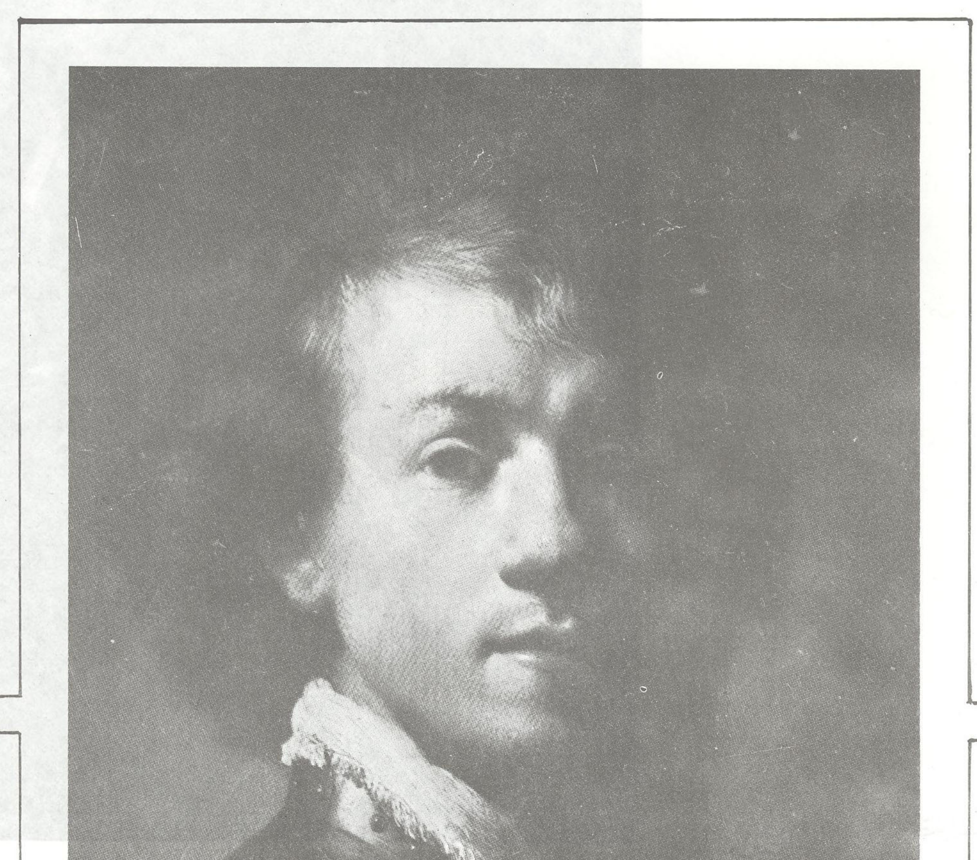
(٤) وهي فضائل رئيسية أربع : الشجاعة والعدل والحكمة والاعتدال . (المترجم)

(٥) مطاردو الفريسة وهم يوجهونها كيما يتمكن الصيادون من اصطيادها . (المترجم)

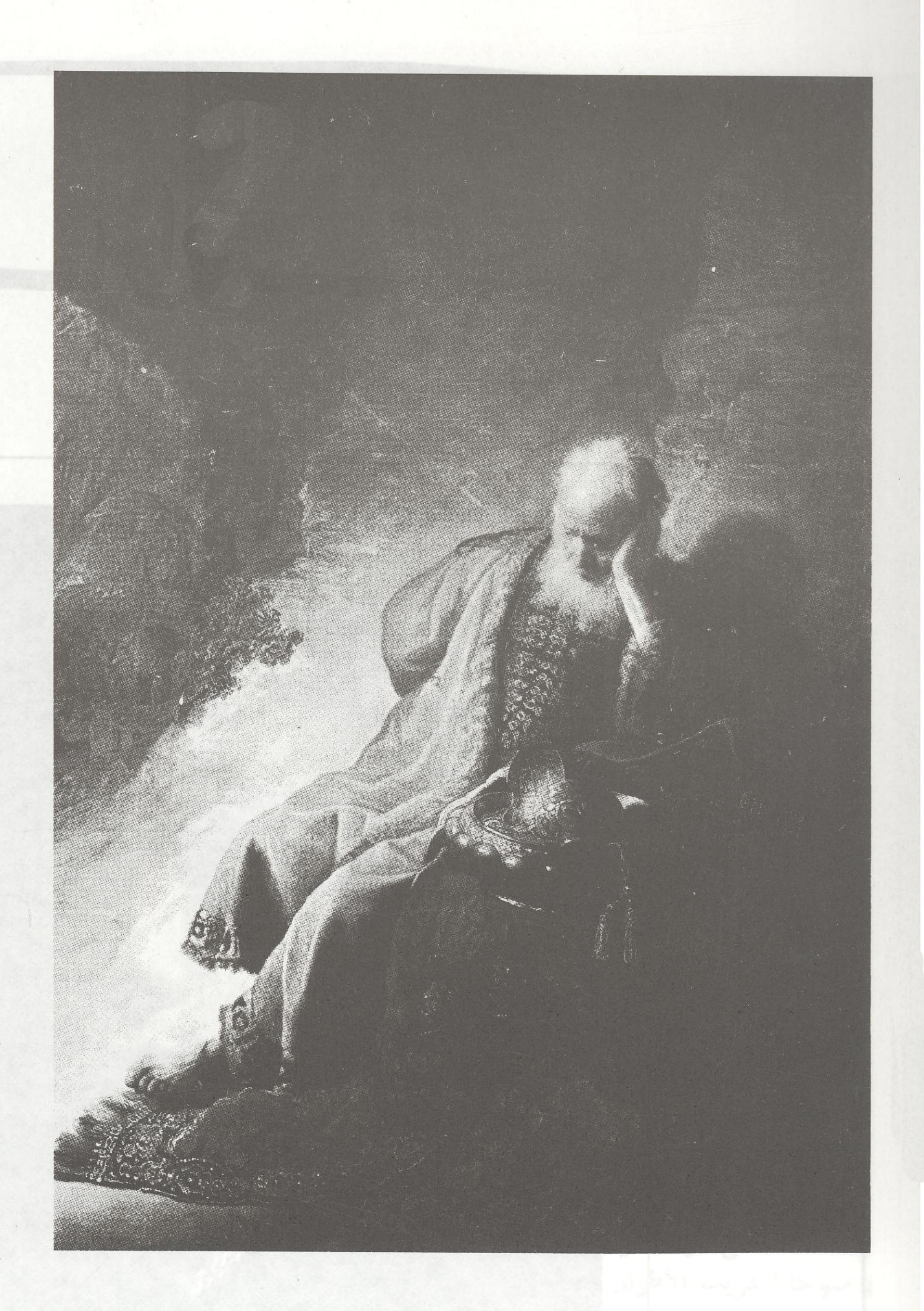
(٦) متعلق بالاحجام . (المترجم)

رامبرانت

تروين كوبلستون
ترجمة أبية حمزاوي



رامبرانت بريشته



رامبرانت

حين نقول بأن رامبرانت هو شخصية نموذجية كغيره من الشخصيات في التعبير التصويري لوعي الحضارة الاوروبية (كما يكل أنجلو) ، فاننا نطالب له بشهرة تميزه حتى عن المصورين الجيدين ونحيطه بهالة من السمو ، ولا نبالغ حين نقول بأن الثقافة الاوروبية كانت لتفقد الكثير من التقدير في غياب أعماله .

هناك القليل في صدو حياته الذي يوحي بأن الفترة التي عاصرها قد نضجت بالقدر الكافي لتتمخض عن عظمته ، لقد تطلب عصر النهضة في ايطاليا ليصل الى اثماره غنى وتنوع شخصية (دافنتشي) ، والقوة الهائلة لانسانية (مايكل انجلو) المسيحية ، والكلاسيكية المنطقية المتوازنة والهادئة (لرفائيل) ولحقبة الثراء الوفيرة في فينيسيا ، أو في فترة لاحقة عندما تطلبت فرنسا لويس الرابع عشر النقاء الرقيق لرؤية (فاتو) المحنكة . لقد استدعت تلك الأزمنة أرواحا مبدعة ، أما في هولندا في القرن السابع عشر فلم يكن هناك بواعث واضحة لذلك .

كانت هولندا تخوض حرب بقاء ولم ينتظر منها ابدا الاهتمام بالفنون التصويرية اضافة الى ذلك كانت الكالفينية(١) متعمقة الجذور في المجتمع الهولندي ،

(١) نسبة الى كالفيني الفرنسي البروتستانتي ١٥٠٩ – ١٥٦٤



رامبرانت - امرأة عجوز

ولم يبد البروتستانتيون أية حساسية خاصة تجاه الفنون أبدا .

واذا تفحصنا أعمال (رامبرانت) مرة أخرى نجد بأن موضوعاته لا تشترك بشيء مع الأعمال الماضية التي خلقت أعظم الابداعات الفنية . فقد تضمنت على الغالب باعة هولنديين غلاظ يظهرون لنا فرادى أو جماعات خارجين من عتمة محيطة ، أو مشاهد من الحياة الهولندية العادية ، أو بعض المواضيع الميثولوجية ، والموضوع الوحيد ذو الأولوية نجد في أعمال رامبرانت الدينية والتي خدمت أغراضا مختلفة بعد أن حطم البروتستانت الفن الكنسي السائد واستبدلوه بفن من نفس النوع ، ومع ذلك فان (رامبرانت) أنتج فنه العظيم في هذه الظروف ومنها .

في عام (١٦٠٩) وبعد ثلاث سنوات من مولد رامبرانت عقدت حكومة هولندا ومجلس الهيئةالحاكمة هدنة مفاجئة مع اسبانيا ، وسادت البلاد فترة استقلال حقيقي خاصة في المناطق الجنوبية منها . مما ساعد على نمو المفهوم القومي وتركيز قواعد الاقتصاد واستثمار الممرات البحرية وتحقيق توازن واستقرار دينيين نتيجة التمسك الحاد بالكالفينية .

مع ازدهار التجارة وصل الاقتصاد الهولندي الى مصاف أهم البلدان الاوروبية ، ولم تقف المؤامرات السياسية التي تحيكها فرنسا وانكلترا عائقا في وجه رفاهية المجتمع الهولندي ورفع سوية الحياة فيه .



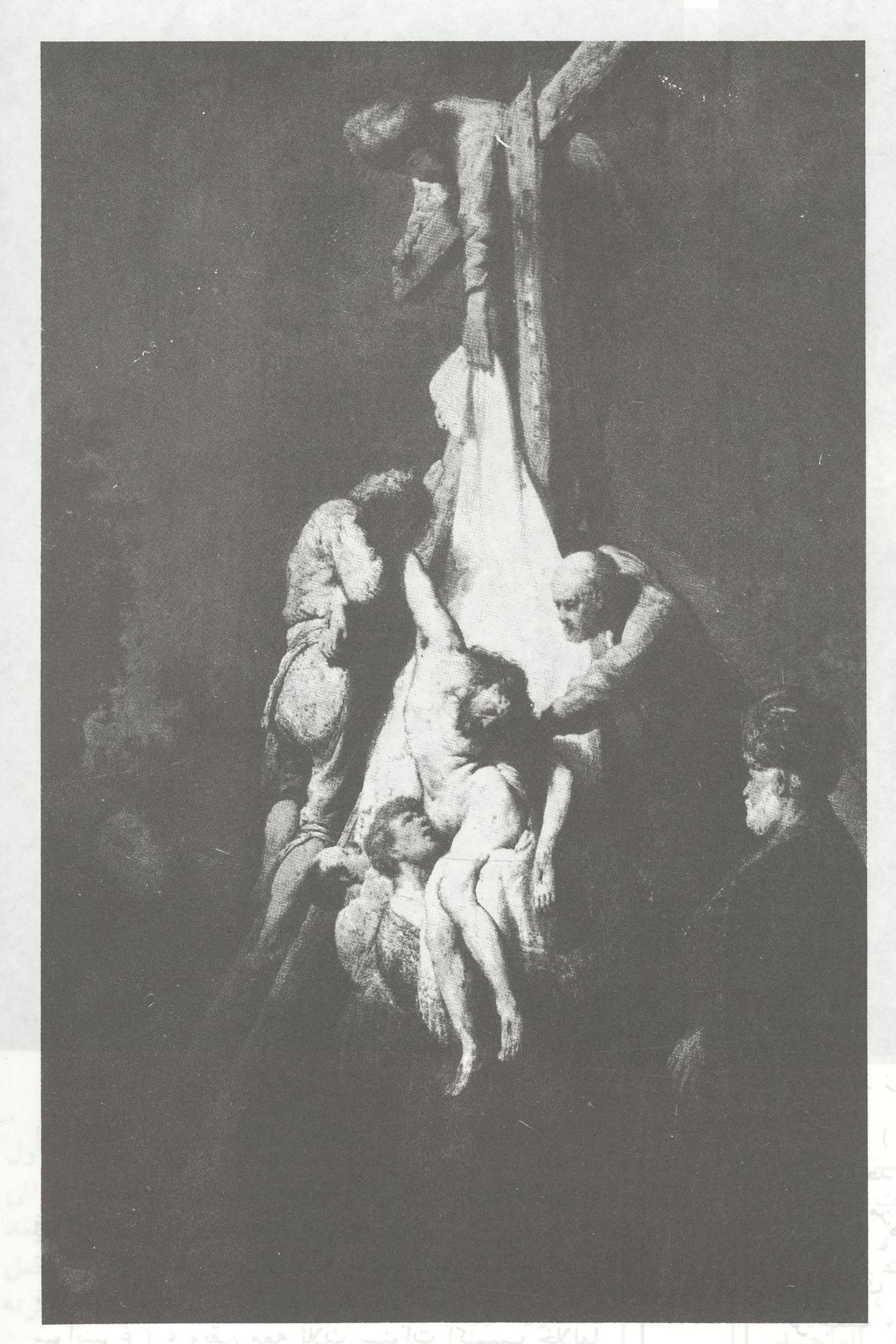
رامبرانت - ساكسيا

ولكن هذه الرفاهية لم تنعكس بوضوح على مظاهر الحياة في (امستردام) و (لايدن) ، المدينتان اللتان عاش فيهما (رامبرانت) طوال حياته .

فقد استبعد الترف والرخاء من الحياة الاجتماعية ، ربما بحكم طبيعة الانسان الهولندي القاسية ، وتأصل المبادىء البروتستانتية ، كان المنزل الهولندي يبنى بصلابة ويؤثث بأثاث ثقيل غالي الثمن ، غرفه صغيرة وكل ما فيه خشن وقوي ، على عكس المنزل الفرنسي مثلا الذي يلفك بالحنو والنعومة بمجرد أن تدخل اليه ، وكذلك كان الحال فيما يتعلق بالثياب ، صحيح أن المواد المستعملة كانت متينة وثمينة الا انها كانت ذات ألوان باهتة ولدينا مثالا حياً على ذلك في لوحة (رامبرانت) العروسان ، وضمن هذه المعطيات كان من الطبيعي أن ينمو الفن متماشياً معها ومكبلا بها .

ربما كان الهولندي قليل الاكتراث بالفنون التصويرية ، ينصب جل اهتمامه على التجارة والبناء ، الا أن تلك الفترة كانت حاسمة في مجال صعود وتطور الفن التصويري في هولندا .

تزايد الطلب على الفنانين مع تشكل طبقة ميسورة



رامبرانت - الانزال من على الصليب

ومرفهة ، وكان الاهتمام ينصب بشكل رئيسي على تصوير الحياة العامة .

وبامكاننا العثور في الفن الهولندي أكثر من أي فن آخر على تصوير كافة مستويات الحياة وفعالياتها بدءاً من مشاهد الحانات والشراب وتدخين الافيون ، كما رسمها (ادريان فون اوستاد) أو (ادريان بروير) مروراً باللوحات الاكثر أناقة للطبقة المتوسطة عند (تربورك) أو (متسو) أو (ديرك هالز) .

يتبدى لنا بهاء الطبيعة في اللوحات التي تنتمي الى مدرسة المشاهد الطبيعية التي ترأسها (رويسدال) و (فان غوين) و (كونينك سيغير) وآخرون ، وخلق كل من (فيرمير) و (دوهوك) و (دوو) وآخرون نوذج التصوير الهولندي الذي يكشف بترو وتمعن عن الطبيعة الهولندية الهادئة ، وكان (رامبرانت) و (فرانس هالس) أعظم فنانين من بين كثير من الفنانين الذين رسموا شخصيات هامة أو عادية من عامة الشعب .

ولد (رامبرانت هارمنز فان ريجن) في الخامس من تموز عام (١٦٠٦) في مدينة (لايدن) والده طحان وأمه ابنة خباز ثري ، وكما نرى ينتمي (رامبرانت)



رامبرانت ـ وجه عجوز



رامبرانت ـ زوجة رامبرانت في شكل فلورا

الى عائلة ميسورة من طبقة تجارية متوسطة .

بدأ (رامبرانت) دراسته في مدرسة (لاتينية) في لايدن في الرابعة عشر من عمره ، الا أنه لم يبد تفوقا بل لفت أنظار والديه بميله الشديد للرسم ، فأرسلوه ليتلقى تعاليم هذا الفن على يد (جاكوب فان سوانبرغ) ، وبقي معه ثلاث سنوات اكتسب خلالها المبادىء الرئيسية التي طبعت أسلوبه بطابعها خلال هذه المدة علما بأن تأثيره الشخصي عليه كان ضعيفا .

انتقل رامبرانت بعد ذلك الى امستردام وعمل في مرسم الفنان (بيتر لاستمان) الذي كان يتمتع بشهرة واسعة آنذاك ، درس (لاستمان) في ايطاليا وتأثر بالفنان الالماني (الشماير) من أتباع (كارافاجيو) أصحاب أسلوب (المظلم ـ المضيء) وكان تأثير هذا الاسلوب على المدرسة الهولندية بشكل عام وعلى فهم (رامبرانت) الفني بشكل خاص كبيرا جدا ، وسنعطي فكرة موجزة عن (كارافاجيو) نظرا لاهمية الموضوع .

ولد (كارافاجيو) عام ١٥٧٣ وتوفي عام (١٦١٠) وكان أحد أهم الفنانين الكبار الذين عاصروا الفترة الاخيرة من عصر النهضة الايطالية في روما ، أثر على الفنانين حوله تأثيرا عميقا وجذريا ، وكشف العيوب في الذوق السائد ، وأقر بأن العبقرية الايطالية تراجعت ، وبأن النزعة الانسانية تلاشت لتحل محلها ثقافة جافة سيطرت على رسوم الميثولوجيا الدينية والدنيوية على السواء ، والواقع أن فناني ذلك العصر كانوا يعالجون الموضوعين بتطابق تام فكانت لوحة العذراء تتزيا بالزي ذاته الذي تتزيا به (فينوس) الوثنية ، وتحمل نفس ملامحها وتعبيراتها . وشعر (كارافاجيو) بضرورة البحث عن واقعية مباشرة وحقيقية ، وعن معالجة جديدة لمواضيعه سواء كانت مستوحاة من الاساطير الكلاسيكية أو من القصص المسيحية فبدأ باختيار موضوعاته من بين الناس العاديين في (روما) ، وسمح لهم باتخاذ الوضعيات التي يختارونها سعياً لزيادة فعاليته ، وأبدى اهتماما



رامبرانت - بريشته

خاصا ببناء المادة المرسومة والتركيز على دلالات الحركة ، وأهم من هذا كله ركز على تأثيرات (الضوء والظل) والتي عرفت باسم (المعتم - المضيء) .

باستعماله التأثير الضوئي بتباين حاد ، وبجمعه عدد من الاشخاص والاشياء ضمن العمل الواحد وبشكل درامي ، كشف (كارافاجيو) عن معنى هام وجديد للواقعية ، واثر هذا على عدد كبير من فناني عصره وعلى تطور فن التصوير الزيتي بشكل عام في القرن السابع عشر ، وامتد تأثيره الى شمال أوربا فبالاضافة الى (الشماير) تأثير به الهولندي (ديرك فان بابورن) و (هنريك تير بروجن) و (هونثورست) الذين نقلوا هذا التأثير الى بلادهم بعد عودتهم من ايطاليا .

وكان (هونثورست) ناجحا بشكل خاص في معالجة التأثيرات الضوئية والظل (كياروسكورو) واستعملها في المواضيع الدينية والرسوم التي تتناول الحياة اليومية ، وتسرب تأثير (كارافاجيو) الى رامبرانت عن طريق (الشماير) و (لاستمان) . بعد أن ترك (لاستمان) ، توجه رامبرانت الى لايدن وعمل مصورا وواجه هناك بدايات نجاحه وذاعت شهرته وبدأ يستلم طلبات لرسم صور شخصية .

في نهاية عام (١٦٣١) شعر (رامبرانت) بالحاجة الى الانتقال الى امستردام المدينة المزدهرة ، وأقام هناك عند تاجر اللوحات (هنريك فان اوهلنبرغ) حيث التقى (ساسكيا) التي وقع في حبها . ورسم لها لوحات عديدة .

بعد زواج رامبرانت وساسكيا عاش الفنان مرحلة نجاح عظيمة وسعادة غامرة ، واستلم عام (١٦٣٢) أول تكليف هام برسم لوحة كبيرة لجراحي امستردام موضوعها درس التشريح . كان الدكتور (تولب)

يترأس هذا الدرس وكانت مجموعة الاطباء آنذاك ذائعة الصيت كما كان الدكتور (تولب) نفسه جراحا معروفا وكانت الفرصة مناسبة للفنان الشاب ليشق طريقه الى الشهرة والنجاح .

استجاب رامبرانت للطلب ، وكانت لوحة (درس التشريح) موضوعا مطروقا آنذاك ويبدو بأنه كان يتناول عادة جماعة من الاشخاص تظهر فيه بشكل مراتبي ، رسمي ، ويحمل قدرا كبيرا من المغالاة الذاتية ، أما ادخال الجثة في اللوحة (وهو أمر طبيعي يتماشى مع الموضوع) ، فهو يساعد على اظهار التباين ويمنح نوعا من الحيوية للشخوص الآخرين المحيطين بها ، لقد تم تجميع الاشخاص عند (رامبرانت) حول الجثة بشكل متناسق يحقق الامكانيات الدرامية للموضوع ، ومع ذلك فان العمل يبدو نتاج شاب حديث العهد في تناول عمل بهذا الاتساع حيث يفتقر أحيانا الى القوة والاقناع .

وصلت شهرة (رامبرانت) قمتها حين طلب اليه حاكم المقاطعة تنفيذ مجموعة من الاعمال الدينية .

وتتميز أعماله هذه شأنها شأن بقية أعمال معاصريه وخاصة (هركول سيغيرز) بتداخل الاضواء بشكل درامي . وباتساع المشاهد واتساقها بتجانس دقيق ما بين شلالات وجسور وأطلال وطواحين ، وأشجار عملاقة ، وأشخاص صغيرة الحجوم . ولم ينقذ هذه الاعمال من الميلودراما سوى التركيز على اللعب بعنصر الضوء وتسليطه على التفاصيل المتعلقة بالطبيعة .

أتم رامبرانت عام (١٦٤٢) لوحة (الحرس الليلي) ولعل هذه اللوحة هي أشهر لوحاته ، نفذها بطلب من الحرس المدني في امستردام ، وقصد بها أن تصور دورية حرس مع قائدهم (فرانس بانينغ كوك) وتتميز هذه اللوحة عن سابقتها بأن للشخصيات وجوه معبرة وتتخذ وضعيات عسكرية ، لقد عالج كل من (كورنيليس فان هارلم) و (فان دير هلست) و (فرانز هالز) وغيرهم هذا الموضوع بنفس الطريقة والوحيد الذي نجح في اضفاء حيوية خاصة على عمله من خلال براعته في استعمال الفرشاة هو (هالز) ولوحته هي أفضل ما عولج في هذا الموضوع دون أن نستثني لوحة (رامبرانت) التي نجد فيها الحرس أنفسهم يعبرون عن نوع من شعور عدم الرضى ولا نستطيع تمييز الوجوه كلها في اللوحة فالغالبية غارقة في ظلمة المساحة المعتمة .

شهدت هذه اللوحة بداية تبدلات هامة في حياة (رامبرانت) فقد توفيت زوجته تاركة ابنهما الوحيد (تيتوس) واضطر رامبرانت الى استدعاء مربية ترعاه ، أقامت عند (رامبرانت) وارتبطت معه بعلاقة عاطفية ، ولكنها ما لبثت أن انتهت في مصح عقلي عام (١٦٤٩) ، وبعدها جاءت اليه المربية (هندريكة ستوفلز)وكانت في الثانية والعشرين أقامت لديه وصارت عشيقته ولازمته حتى وفاتها ، الا أن علاقتهما غير الشرعية سببت فضيحة أدت الى طردها من الكنيسة ، عانى (رامبرانت) في تلك الفترة من بعض المشاكل المادية خاصة بعد فشل لوحته (الحرس الليلي) مما دفعه الى اعلان افلاسه عام (١٦٥٦) ، وبيعت لوحاته ومحتويات منزله بالمزاد العلني بأسعار بخسة خاصة وأن (هولندا) كانت تعاني حينها من أزمة عامة بسبب حربها مع البرتغال وتدهور الوضع الاقتصادي .

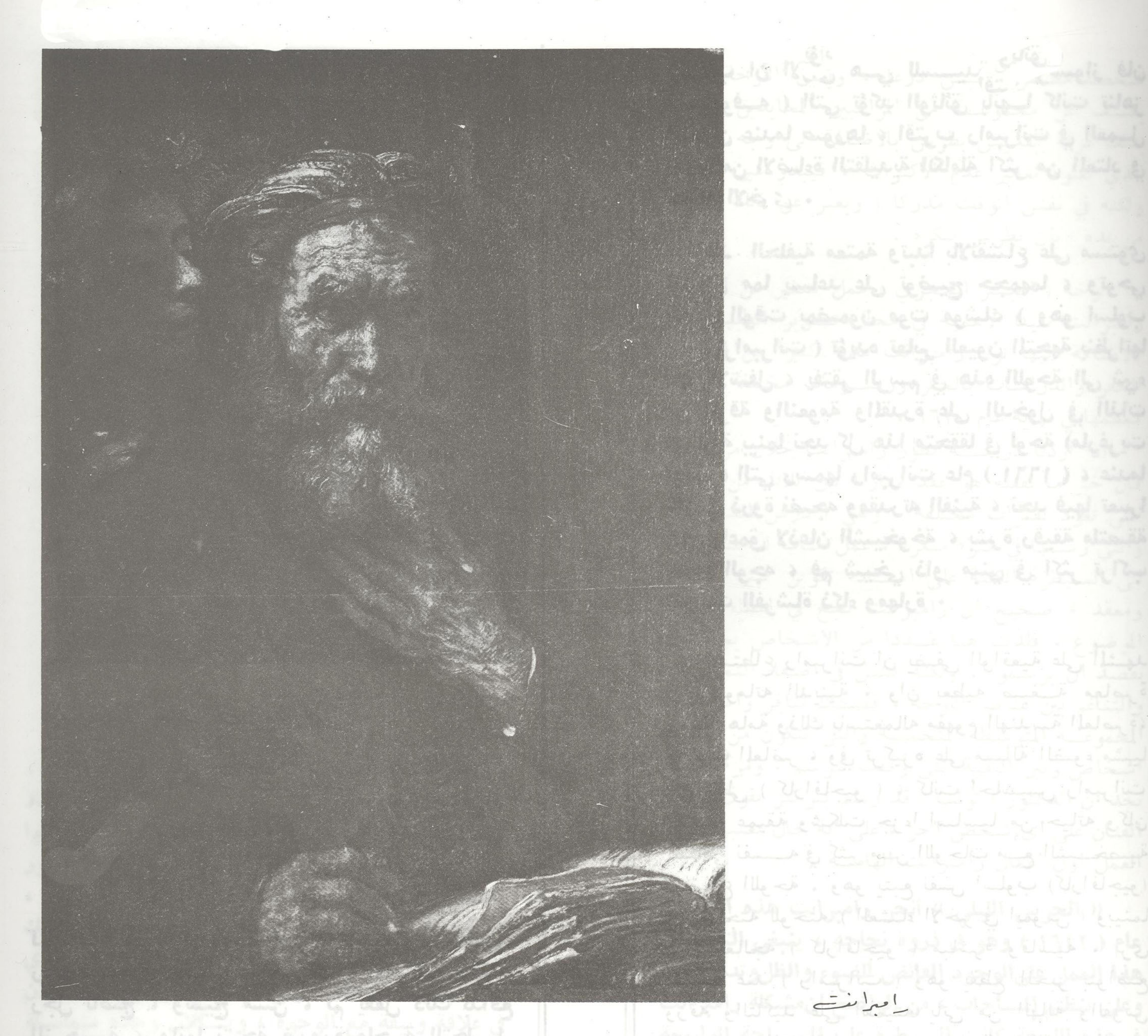
اضطر رامبرانت على أثر ذلك الى توقيع عقد مع كل من (تيتوس) و (هندريكة) مدى الحياة يقتضي أن يتوكلا رعاية شؤونه المالية ، وكانا يعملان في تجارة الفن ، وعينا رامبرانت مديرا فخريا لاعمالهما ، على أية حال لم يكن رامبرانت شديد الاكتراث بما يجري حوله فقد كان مهتما بشيء واحد فقط عمله وفنه .

لم تؤثر هذه المصاعب والازمات على قوة (رامبرانت) الابداعية وتركيزه على عمله . ازدادت عزلته ، ولم يتلق تكليفا بتنفيذ عمل الا في السنوات الاخيرة من حياته التي كانت فترة انتاجه الاعظم والاهم ، واليها تعود لوحة معلمه (جان سيكس) التي رسمها عام (١٦٥٤) ولوحة (هومير) التي رسمها في نفس العام بطلب من تاجر اللوحات (روفو) مع لوحتين أخرتين ، الثانية منهما تمثل رجلا يلبس درعا ويقال بأنه الاسكندر الاكبر ، أما الثالثة فتمثل (أرسطو مع تمثال هومير) ، استدعي رامبرانت في تلك الفترة لتزيين قاعة دار البلدية في امستردام ، ولكنه لم يستكمل العمل فقد أعيد اليه لاجراء بعض التعديلات التي لم ينفذها ، واحتفظ باللوحة لديه وهي لوحته الرائعة (مؤامرة يوليوس قيصر) الموجودة في استوكهولم اليوم ، كما تعود الى تلك الفترة أعماله التالية : (أفراد من عمال نقابة النسيج) و (القديس بطرس ينكر المسيح) و (المسلخ) .

عندما توفي (رامبرانت) في الرابع من تشرين الاول عام ١٦٦٩ كان وحيدا تماما .

كان كل من (تيتوس) و (هندريكة) قد توفيا قبله ورعت أموره (كونيلا) ابنه من هندريكة وترك في مرسمه لوحة (سايمون في المعبد) غير منتهية وعددا من مشاريع أعمال الحفر على المعدن .

لم تكن حياة (رامبرانت) حافلة بالاحداث المثيرة فقد أمضاها كلها في ذلك المجتمع الضيق المتعصب



رامبرانت

دون أن تتاح له فرصة مغادرة (هولندا) الى أي من عواصم العالم الاخرى .

عاصر رامبرانت فترة تبدل المجتمع الاوربي بشكل عام وطبيعة الفنون البصرية بشكل خاص . تراجع فيها دور (ايطاليا) كملهم فكري للفنانين ، ولم يعد الالتزام بالمصادر الكلاسيكية للفن يرضي الاحتياجات الفكرية والثقافية للعصر ، وكان لنمو النزعة الفردية في أوربا الشمالية وفي فرنسا بشكل خاص أثر كبير على ولادة وعي عالٍ للفنون في الوقت الذي كانت القومية والتزمت الديني مسيطران في هولندا .

كانت واقعية (كارافاجيو) التي لا تقبل المهادنة جذابة ، وحين نتذكر بأنها نشأت لتعارض أسلوب التصوير الايطالي المتكلف الذي يمثل روما والكنيسة فاننا ندرك سبب هيمنة تأثيرها العام ، وكان (رامبرانت) أحد المتأثرين بها ، استعمل طريقة (كارافاجيو) في أعماله مضيفا اليها عمق نظرته للطبيعة والانسان ومقدرته العالية في التعبير عن الانفعالات والحركات والسيطرة على تأثير الضوء واللون .

تمثل صور رامبرانت الشخصية أفضل ما تركه



رامبرانت - تيتوس ابن رامبرانت

لنا ، لم يرسم فنان نفسه بقدر ما فعل (رامبرانت)، رسم نفسه في مختلف مراحل حياته ، شاب يافع ، رجل ناضج ، وشيخ مسن ، لم يفعل ذلك بدافع النرجسية ، وانما نتيجة ضرورة ملحة للتحليل والدراسة ، فنراه متحمسا ، واثقا ، متباعدا ، ساخرا ، قلقا ، مرحا ، حزينا ، وشيخا منهارا .

الى جانب بحثه عن عناصر وتعبيرات الشخصية، كان رامبرانت يبحث في الوسائط التقنية للتعبير عنها، فاستعمل عجينة اللون ذاتها كجزء درامي من اللوحة ، وتراوحت معالجتها ما بين سطوح صغيرة حرة التكوين وكثيفة ، تطال مناطق الضوء فتزيد من حيويتها ، الى العناية الكبيرة بمعالجة قطع الازياء المصورة . وفي أعماله التي تتناول النساء نجد نفس هذه الطبيعة الباحثة ، ويتجلى فيها فهمه العالي الذي تعمق مع مرور الزمن والذي يتضح في المقارنة التالية بين اثنتين من لوحاته اللتان تعالجان الشيخوخة : الاولى (لامرأة عجوز) والثانية صورة (مارغريتا تريب)

والاغلب أن الاولى هي للسيدة (فرنسواز فان فاسنهوفه) التي تؤكد الوثائق بأنها كانت تناهز الثمانين عندما صورها ، اقترب رامبرانت في العمل الاول من الاضاءة التقليدية الكاملة أكثر من المعتاد في أعماله الاخرى .

تأتي الخلفية معتمة وتبدأ بالانقشاع على مستوى الكتفين مما يساعد على توضيح حجمهما ، وتوحي بنفس الوقت بمضمون موت موشك (وهو أسلوب مميز لرامبرانت) تؤيده تعابير العيون المتجهة بنظراتها نحو الاسفل ، يفتقر الرسم في هذه اللوحة الى شيء من الرقة والنعومة والمقدرة على الدخول في الذات البشرية بينما نجد كل هذا متحققا في لوحة (مارغريت تريب) التي رسمها رامبرانت عام (١٦٦١) ، عندما كان في ذروة نضجه ومقدرته الفنية ، نجد فيها تعبيرا أدق وأعمق لاذعان الشيخوخة ، بشرة رقيقة ملتصقة بعظام الوجه ، فم شيخي ذاو مبني في أكثر تراكب لضربات الفرشاة ذكاء ومهارة .

استطاع رامبرانت أن يضفي الواقعية على المشهد في رسوماته الدينية ، وان يعطيه صبغة معاصرة وقيمة هامة وذلك باستعماله مفهوم الهندسة المعاصرة، والثوب المعاصر ، وفي تركيزه على مسألة الضوء مشيا على خطى (كارافاجيو) ، كانت أحاسيس رامبرانت الدينية عميقة وشكلت جزءا أساسيا من حياته وكان يضاهي نفسه في كثير من اللوحات مع الشخصية موضوع اللوحة . وهو يتبع نفس أسلوب (كارافاجيو) في معالجته للوحته (العشاء الاخير في ايموس) وبينما نرى معالجة (كارافاجيو) مباشرة وقاسية ، نرى المسيح عند (رامبرانت) وهو يقطع الخبز بتواضع ورقة والتأكيد على أهميته يأتي من الهالة والقوس اللذين يحيطان بالرأس . وهو يستخدم اللون والضوء في هذه اللوحة بشكل متقن جدا ، فمصدر الضوء الوحيد الذي يأتي من يسار اللوحة لا يكفي لاضاءتها، والضوء الذي نراه محيطا بوجه المسيح هو تأكيد على اشعاعه وقدسيته ، كما نلاحظ بأن حجم المسيح يكبر قليلا عن حجوم الاشخاص الآخرين وفي هذا كذلك نوع من التأكيد على شخصه .

تعتمد معالجة الضوء على التباين بين الاحمر الدافىء والازرق المخضر في الخلفية المتداخلة بتنوع ذكي . ونلاحظ دقة رامبرانت في معالجة عنصر الضوء بأحسن حالاتها في لوحته (القديس بطرس ينكر المسيح) . يسقط مصدر الضوء الوحيد على وجه بطرس ويضيء تعابير القلق . بينما نلاحظ الى اليسار

شخصا مضطربا يلبس درعا . ويمين اللوحة معتم يكشف عن مجموعة من المراقبين المحايدين مؤكدا بذلك عزلة القديس بطرس بالاضافة الى وجه المسيح الذي تعلوه تعابير عدم الاكتراث ، فيبدو غير منصت ولكنه في نفس الوقت مدركا (ويعبر عن ذلك بحركة من يده) بأن بطرس ينكره .

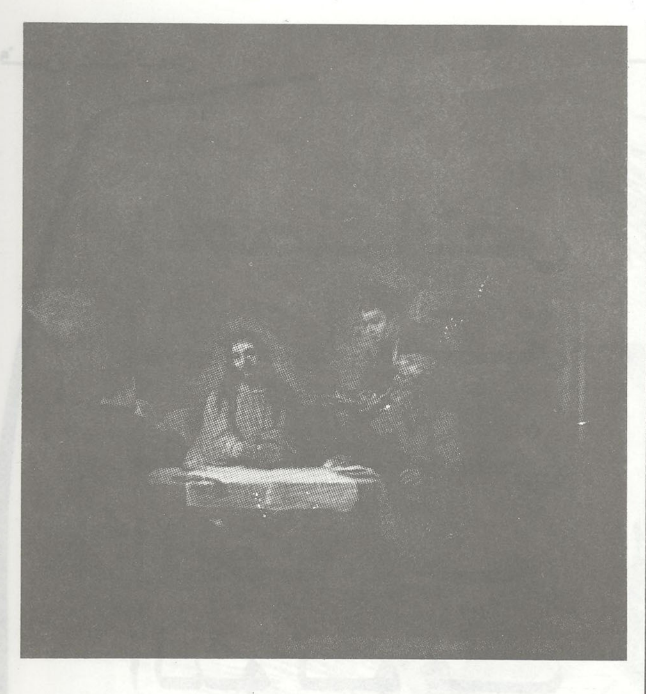
لوحة (الجسر الحجري) عمل صغير من أعمال رامبرانت تفيد الأهمية في مجال تصوير الطبيعة ، بالاضافة اليها ترك رامبرانت عددا كبيرا من أعمال الحفر والدراسات بالحبر ورسومات مختلفة انجز معظمها في نهاية عام ١٦٣٠ .

اذا أردنا دراسة تطور رامبرانت خلال مراحل فان خير ما نفعله هو عقد مقارنة بين ثلاث من أعماله التي تعود لفترات مختلفة . وهي (درس التشريح) والتي رسمها في فترة مبكرة ، عمل شاب لم يصل بعد الى السيطرة الكلية على اشادة تكوين كبير وصعب ومعقد ، صحيح أن رامبرانت نجح في اعطاء دلالات الموضوع ، فلدينا هنا عددا من الأشخاص يجتمعون بقصد أن يرسموا ، ولكنه فشل في اضفاء التماسك والتناغم بين عناصر اللوحة ، فهناك تنافر واضح بين المجموعة المتوسطة المتحمسة والتي تتكون من ثلاثة أشخاص وبين البقية التي وقفت لترسم . ومرة أخرى نجد أن الدكتور (تولب) قد رسم بتركيز يفوق تركيز الفنان على أي شخص آخر ، على أية حال يعتبر هذا العمل أول أعمال رامبرانت الهامة .

« الحرس الليلي » أنجز رامبرانت هذه اللوحة عام (١٦٤٢) وهو في ذروة نجاحه ، ينبغي التأكيد في هذا العمل على الوجود الفائض للضوء والظل وتداخلهما، وعلى تنظيم المساحات ، من الواضح أن مشكلة رامبرانت في هذه اللوحة كانت السيطرة على المساحة الواسعة أكثر من شغفه برسم مساحة واسعة ، ينتشر الضوء في الجو محيطا بالحجوم القاسية للشخوص فيمنحها بعض الرقة ويضفي تأثيرا باحساس مكور للأشكال .

ولكننا مع ذلك لا نجد فيها التعبير الكامل عن امكانيات (رامبرانت) فهناك مشكلة غير محلولة في مجال التعبير الدرامي لجماعة الأشخاص المقترحة ، تماما كما في (درس التشريح) ، صحيح أننا نجد حوارا في اللوحة بين الضوء ومجموعة الأشخاص وحركاتهم ووجوههم لكن هذا الحوار يخلق ازدواجية في العمل بدل من تحويله الى عمل متجانس ومتماسك .

أخيرا تعتبر لوحة (أعضاء من نقابة عمال النسيج) رائعة رامبرانت الأكمل . ومع ان الموضوع بعيد عن ان يكون ملهما ويفتقر الى شخصية بطولية ، الا ان



رامبرانت - العشاء

(رامبرانت) استطاع أن يعالجه ببناء لوحة نادرة ، يلقي فيها الضوء على الطبيعة البشرية وتتمتع بذكاء حاد في ملاحظتها لهذه الطبيعة ، يبدو النقابيون كما لو كانوا يستجوبون واحدا منهم ، يعلو سيماءهم نوع من الشعور بالمسؤولية تجاهه ، كل منهم يمثل لوحة قائمة بذاتها ، قوية دون أن تفقد كونها جزء من كل ، التكوين متماسك بشكل جيد بالدفء الذي يلقيه غطاء الطاولة ، والذي يبدو بسيطا للوهلة الاولى ، الضوء واللون متداخلان في علاقة وثيقة مع الوجوه ، ويشكلان وحدة متماسكة لا مجال لاقتراح بديل لها ، وكما تبدو شخصيات اللوحة متسائلة فان التساؤل ينتقل الى المشاهد الذي يبحث في كل وجه من وجوهها عن شخصية خاصة يتعاطف معها أو ينفر منها ، في هذا العمل نجد تعبيرا فريدا للاتجاهين في أعمال (رامبرانت) السيطرة التقنية على عنصري الضوء واللون ، وارتباطهما المحكم بالعمل الدرامي .

لم نذكر في هذه الدراسة شيئا عن أعمال الحفر . كان رامبرانت مولعا بالحفر وعبر فيه كما عبر في مجالي التصوير والرسم . كان الرسم وسيلته في سبر الامكانيات التكوينية للنموذج المصور . وجميع أعمال رامبرانت في التصوير والرسم والحفر هي كل متجانس وتعبير عن احدى أقوى المواهب الفنية للقرن السابع عشر .

الخصائص المحلية لفن الحفر البولوني

بين الحربين

د. عبد الكريم فرج

تداخلت التيارات الفكرية الأوربية والوطنية في بولونيا في مرحلة بولونيا الفتية (المودرنيزم ١٩٠٠ — ١٩١٤ م) وانتشر الحماس لممارسة فن الحفر بشكل عام ، ولاقى تفهماً واعجاباً من الشعب فنتج عن ذلك تعدد في التجارب التقنية المبدعة للفنانين وخصوصاً في مجال الحفر العميق ، وكانت من ابرز التجارب الجديدة اعمال الفنانين : (فسبيانسكي و فيتشوكوفسكي) في الحفر على الزجاج باستعمال الحموض ، وقد كانت هذه الطريقة ، برغم عدم استمراريتها من التجارب الجادة في ابتكار أساليب جديدة للتعبير في مجال فن الحفر .

صورة رقم (١)

(فيتشوكوفسكي) حفر على الزجاج بالحموض ١٩٠٥

ولقد مثلت تجربة الفنان (يابوتشنسكي) في الحفر على الجلد بواسطة الابرة المدببة شكلاً جديداً من أشكال البحث عن تأثيرات فريدة في مجال الحفر العميق أيض في مرحلة (المودرنيزم) .

صورة رقم (٢)

(يابوتشنسكي) حفر على الجلد بالابرة ١٩١٠

وكما عبّر الفنان (فيتشوكوفسكي) عن استفادته من تيار الانطباعية الوافد الى بولونيا ، وخصوصاً بتقنيّة بهذه التقنيّة وكذلك باستعماله الشمع الطري ، أن يستخلص الرماديّات القريبة من بعضها بدرجة عالية من الاحساس والشفوف .

صورة رقم (٣)

بانكيفتش

أما الفنان (بانكيفتش) فقد أغنى مضمونه التشكيلي في استخدامه المتميز لتقنية الإبرة الحادة ، حيثه استطاع بتهشيرات قليلة ومختصرة للابرة على السطح ان يبدع قيماً تشكيلية لم يطاوله فيها أحد من جيل الفنانين في مرحلة بولونيا الفتيه .

صورة رقم (٤)

(بانكيفيتش) حفر بالابرة الحادة ١٩١٨

دخل فن الحفر في بولونيا مرحلة (بين الحربين العالميتين) بهذه الروح المتأججة والمليئة بالحماس نحو الابتكار والبحث التقني ، ومن خلال استمرارية البحث الجاد في التقنية والتشكيل اتضحت معالم النهج القومي لخلق مدرسة بولونية متميز بخصائصها عن كل التيارات الوافدة إليها من الخارج . وبالطبع ساهمت المدارس الفنية العالية في البلاد ، وبصورة خاصة تأسيس أكاديميات الفنون الجميلة في كل من (كراكوف) و (وارسو) في تواصل البحث الفني واعطائه صفة المنهج العلمي الرفيع . وأخذت قيمة فن الحفر تزداد بممارسة التقنيات بلا حدود خارج جميع الاعراف الأكاديمية والمقننة . ولم يقتصر الأمر على الثراء التقني بل في خلق التكوينات والتأليفات التي عبرت عن افكار حرّة حملت بمجموعها نكهة خاصة ميزت انتاج فن الحفر البولوني . ولقد تميزت في هذا المجال اعمال الفنان (ت. ماكوفسكي) من خلال استخدامه للإبرة الحادة ،

صورة رقم (١) .. فيتشوكوفسكي - حفر على الزجاج بالحوامض / ١٩٠٥ /

والماء القوي ، والمنقاش حيث نفذ كثيراً من أعماله في التصوير بوساطة الحفر الغائر معتمداً على طريقته المبتكرة في التبسيط اساسها العلاقات الهندسية والتكعيبية ، وخصوصاً في صياغة شخوصه في اللوحة ، والتي يغنيها بالتأكيد على حدود اشكالها من خلال المنقاش أو الإبرة الحادة فأعطى للأشكال توازناً بين السطوح المظلمة والمنيرة في كافة ارجاء السطح الغرافيكي .

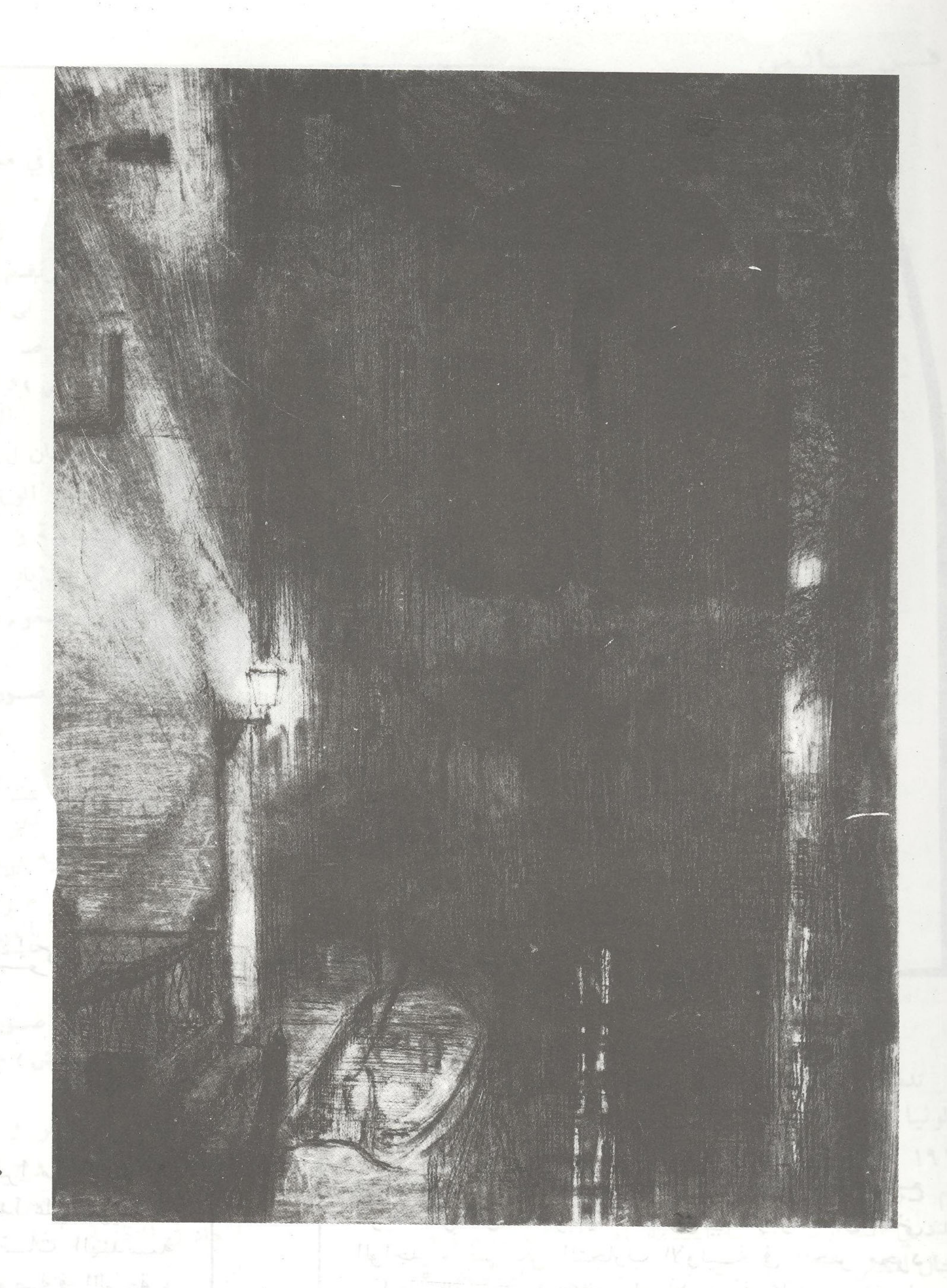
صورة رقم (٥)

(ت ماكوفسكي) حفر بالابرة الحادة ١٩٣١

ومن الفنانين الذين لخصوا بمنهجهم الجاد في الحفر العميق خصائص الفن البولوني في مرحلة بين الحربين العالميتين الفنان (يوركيفيتش) الذي اتبع اسلوباً آخر في التحوير واستخلاص النتيجة التشكيلية عندما اتبع طريقة المراحل التجريبية كأساس في تطوير العمل الفني الواحد . فلم تكن التجارب الأولية في الحفر مجرد مراحل للترقيم بل كانت اعمالاً فنية كاملة تدخل في عداد الأعمال الجاهزة للعرض أمام الجمهور . وقد وصلت في بعض الأحيان تجاربه المرحلية الى اكثر من عشرة مراحل . وعندما ينتقل من مرحلة الى أخرى يدخل تحويراً جديداً ويستخدم تقنيات جديدة ، يحذف أو يضيف . وكثيراً ما كان يلجأ الى استئناف العمل على (كليشات) قديمة بقصد تحويلها الى منتج ابداعي جديد يبتعد في مراحله الأخيرة عن بداياته بعداً كبيراً .

صورة رقم (٦)

(يوركيفيتش) منظر آ ـ حفر بالماء القوي مرحلة أولى



صورة رقم (٢) - يابرتشنسكي
حفر على الجلد بالابره ١٩٦٠/

صورة رقم (٧)

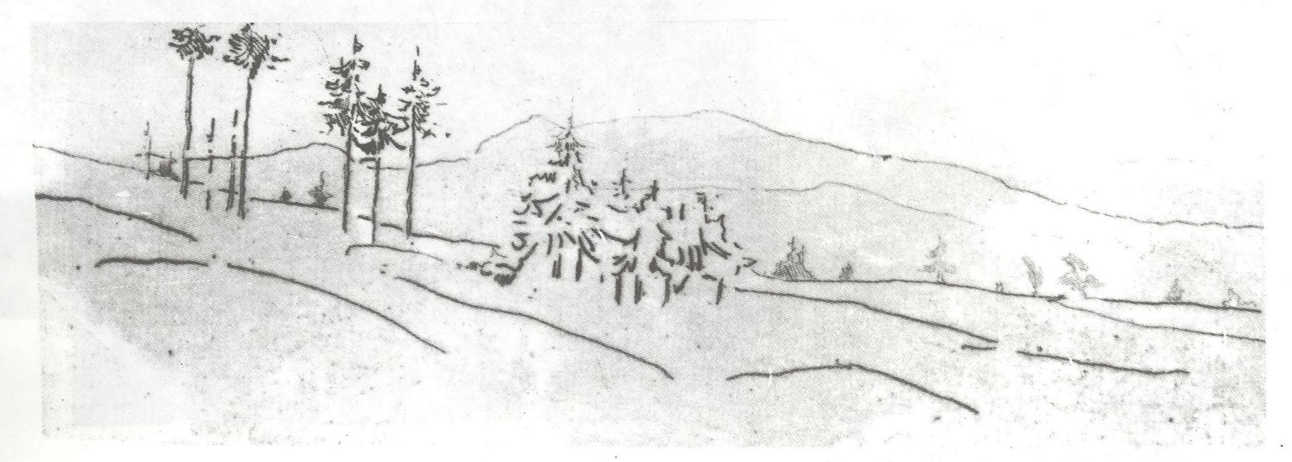
(يوركيفيتش) آ ـ حفر بالماء القوي مرحلة ثانية

ولقد اشتهر (يوركيفيتش) باستعماله العناصر الخطية في تحليل التكوين ، دون النظر الى واقعيته الحرفية بل على العكس كان يبتعد في اضافاته الخطية وتحليله عن الحس (الفوتوغرافي) للرسم بقصد الدخول في عالم اللوحة التشكيلي ، ولذلك عبرت تجاربه المتنوعة وتجاوزت عالم الإنطباعيين والتكعيبيين والمستقبليين ، بحثاً عن علاقات جديدة أصبحت تميز اعماله من جهة وطبعت المدرسة البولونية بطابعها المميز المتمثل في ذلك البحث الذي لا يعرف التوقف للوصول الى خط محدد للتجربة البولونية بكاملها .

من المستمدات التقنية في هذه المرحلة التوصيل الى وسيلة للحفر على المعدن مبدأ الحفر بالماء القوي ، وتعتمد هذه الوسيلة على استعمال التيار الكهربائي (إمرار تيار مستمر ضعيف الشدة في محلول ملحي ناقل للكهرباء) ، ويفيد التيار هنا في امكانية حفر الخطوط التي تصل بدقتها الى الأشكال المجهرية دون ان يتخرب نسيجها الخطي ، لأن التيار الكهربائي يحافظ على سلامة المعدن دون ان يعرض سطحه للتهشيم أو

صورة رقم (٣) يانكيفتش

صورة رقم (٤) يانكيفتش - حفر بالإبرة الحادة ١٩١٨





صورة رقم (٥) ت. ماكوفسكي
حفر بالابرة الحادة / ١٩٣١/



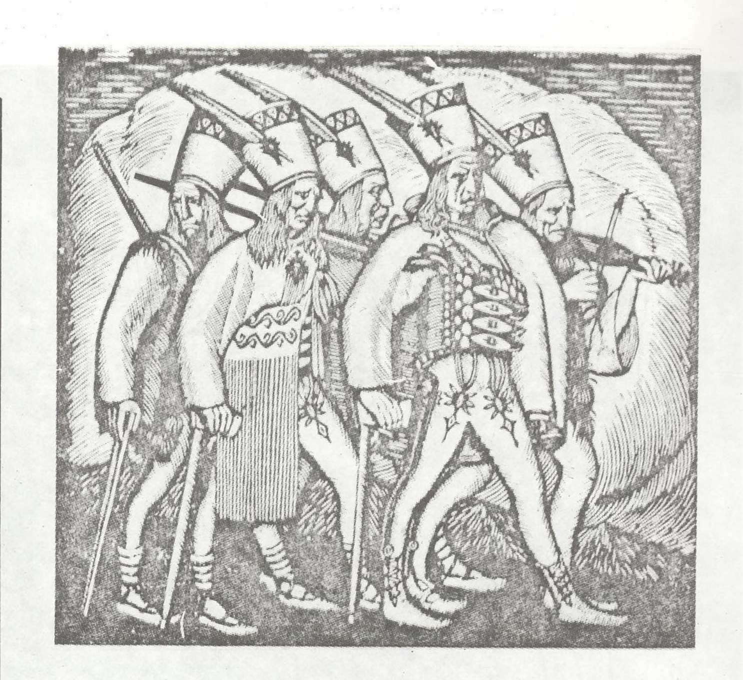
صورة رقم (٦) يوركيفيتش
حفر بالماء القوي - مرحلة أولى



صورة رقم (٧) يوركيفيتش
حفر بالماء القوي - مرحلة ثانية



صورة رقم (٨) - جيبا
حفر بطريقة التيار الكهربائي



صورة رقم (٩) سكوتشيلاس - مسيرة رجال الجبال
حفر على الخشب - ١٩١٥

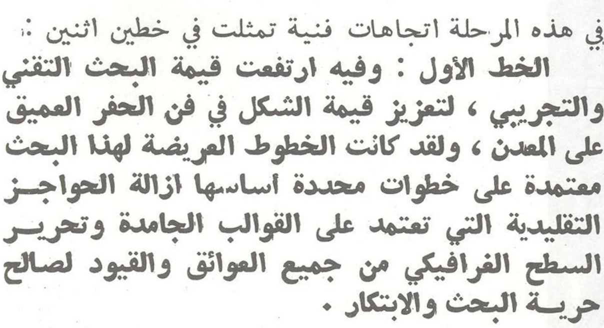


صورة رقم (١٠) سكوتشيلاس - الرقص الجبلي
حفر على الخشب ١٩١٩

التخريب غير المنظم ، كما يحصل في حالة الحفر بالحمض . ومن هنا نحصل على نتائج تمتاز بالدقة والطراوة والنعومة ، لم تعرفها طرق الحفر بالحموض وقد استخدمت هذه الطريقة لأغراض تشكيلية لأول مرة في بولندا على يد الفنان البولوني (جيبا) والذي استمر في ممارسة هذه التقنية حتى ايامنا هذه .

صورة رقم (٨)
(جيبا) حفر بطريقة التيار الكهربائي

ولقد تجسدت بالنظر لهذه النشاطات التشكيلية



في هذه المرحلة اتجاهات فنية تمثلت في خطين اثنين :

الخط الأول : وفيه ارتفعت قيمة البحث التقني والتجريبي ، لتعزيز قيمة الشكل في فن الحفر العميق على المعدن ، ولقد كانت الخطوط العريضة لهذا البحث معتمدة على خطوات محددة أساسها ازالة الحواجز التقليدية التي تعتمد على القوالب الجامدة وتحرير السطح الغرافيكي من جميع العوائق والقيود لصالح حرية البحث والابتكار .

وفي واقع الحال : إن اعتماد هذه التجارب الجريئة على أصول وجذور فعروسة في مرحلة سابقة هي مرحلة / المودرنيزم / أعطى للأبحاث الحرة في مرحلة بين الحربين العالميتين اسس الرسوخ والانطلاق دون تردد ، وشكل رافداً هاماً في تغذية خصائص المدرسة القومية البولونية الحديثة .

الخط الثاني : يتمثل في الإتجاه نحو الفن الشعبي في حفر الخشب (الحفر البارز) .

ومن حيث الجوهر ، فإنّ الخطين يجتمعان في مصبّ واحد (ابراز شخصيته متميزة للفن الوطني) أو بناء أسس محلية لمدرسة بولونية في فن الحفر ، ولذلك الإتجاه في هذين الخطين منصباً على مسألة الخلق الجديد والمبتكر في التقنية والتشكيل برغم اختلاف الخامات المتناولة في هذين الخطين .

لقد قاد الفنان (سكوتشيلاس) مدرسة الحفر على الخشب وجعل لها جذوراً عميقة عندما اتجه نحو الفن الشعبي ، واعتبر ان مفاهيم : البساطة - والتناظر والتقاطع العمودي والأفقي للأشكال ، والتنويع في ملامس السطوح ، واعطاء الاهمية لشكل الرئيسي في التاليف ؛ هي من أسس بناء لوحته الفنية ، وقد بقيت هذه العناصر رغم تطويرها ملازمة لتكونياته مستقبلاً ، ومن المعروف ان هذه الأسس هي من أهم مقومات وخصائص الحفر الشعبي في (بولنده) .

وعندما تشكلت في العام (١٩٢٥) م جمعية الحفر اصبحت (وارسو) مركزاً ثقافياً هاماً وقامت فيها المعارض المتعددة للحفر ، وكان من أهمها (معرض جمعية الحفارين على الخشب) الذي أقيم في العام (١٩٢٩) م ، وقد استمدت هذه الجمعية في الإنتاج الفني حتى بداية الحرب العالمية الثانية واضطلعت بجميع المهام التي جعلت من فن الحفر فناً معروفاً ومعمماً على الجماهير فقد اصبحت في ذلك الوقت تنفذ جميع وسائل الدعاية واغلفت الكتب والرسوم التوضحية بطريقة الحفر على الخشب .

ومن الفوائد الأساسية لهذه المدرسة انها اوقفت أثر التيارات الفنية الأوربية الوافدة الى بولونيا ، لأنها



صورة رقم (١١) رسشد نيتشكي – حفر على المعدن بوسائل متنوعة .

اخذت في ترسيخ قيم الشكل في اللوحة من خلال العلاقات الخطية الواضحة بعيداً عن تأثير الانطباعية ذات البواعث الآنيـة والتي كانت ناشطة في الثقافـة البولونية في مجال التصوير الزيتي آنـذاك ، واصبح معروفاً ان مدرسة (سكوتشيلاس) تعني العودة الى الأصول والفكر الشعبي الذي يبحث عن عوالمه المشتركة في ثقافة كل الشعوب ولقد وجد (سكوتشيسلاس) انّ مثل هذه العوامل يمكن ملاحقتها في المناطق الجبلية حيث يعيش الناس عيشة بسيطة ، فاللباس الجبلـي التقليدي بما فيه من عناصر متعددة ، كالحذاء الجلدي الطويل والصدرية المطرزة وغطاء الرأس الأسطواني ، والسراول الفضفاض ، اضافة الى بعض عناصر الزينة التي يحملها الرجل في اليد كالعصا المعقوفة ، والفأس المطعّم ببعض المعادن ، كل ذلك يمتزج بحركات الرقص المتنوعة ، والتي تعتبر ملازمة للحياة اليومية لأبنـاء الجبال البولونية ، فيشكل وعياً اصيلاً لبناء التأليف في لوحة الفنان (سكوتشيلاس) .

صورة رقم (٩)

(سكوتشيلاس) مسيرة رجال الجبال حفر على خشب ١٩١٥

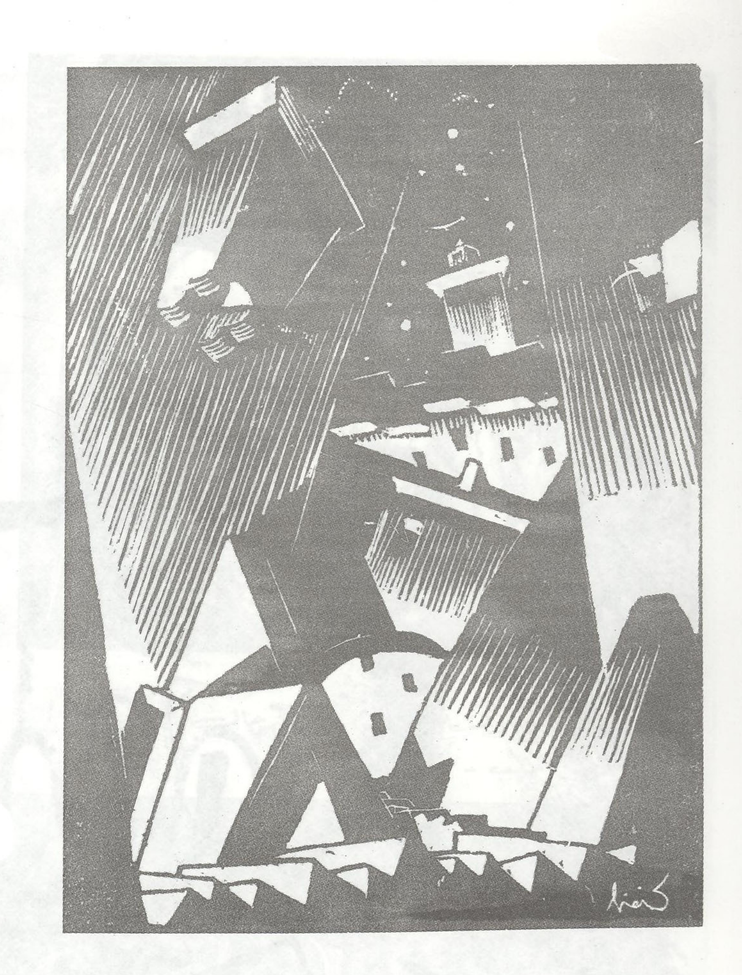
ولقد اتجه هذا الفنان لرسم وحفر المناظر الجبلية ؛ فمثل في أعماله ذلك الفخر والحماس ، والقوة والفرح الذي يميز شعبه في المناطق الجبلية فأصبح الفنان المقرب إليهم واصبحت اعماله الفنية تحاكي ضمائرهم ووجدانهم ، وشكل بذلك مساراً هاماً في بنيان الخط الوطني في فن الحفر البولوني ، ولقد شكلت مدرسته ارضية رحبة لنمو وازدهار تقاليد الحفر على الخشب، فقاد ذلك الى نتائج جديدة لدى فنانين آخرين لم تقتصر على حفر الخشب ، بل اصبحت محرضاً لمجالات الحفر

صورة رقم (١٠)

(سكوتشيلاس) الرقص الجبلي – حفر على الخشب ١٩١٩

على المعدن (الحفر العميق) أمثال الفنان (ت –





صورة رقم (١٢) تشلفسكي الابن
حفر على الخشب /١٩٢٤/

ماكوفسكي) الذي توصل الى بناء لوحة الحفر من خلال التحويرات الخاصة التي عززت قيمة الشكل في التكوين .

والفنان (يوركيفيتش) الذي ورد ذكره في مقدمة البحث وقد استخدم في الوصول الى هدفه صبغة الماء - والماء القوي - والإبرة الحادة ، وآلة حفر الأسنان لتخشين سطح المعدن والحصول على تأثيرات ممتعة .

كما امتازت أعمال الفنان (سشدنيتسكي) في هذه المرحلة بتلخيصها للرموز المنبثقة من الحكايا والقصص الشعبية البولونية والأساطير والتي وضع من خلالها تكوينات بعيدة عن المنهج الكلاسيكي في الحفر معتمدا على مزج تقنيات الحفر الملون على المعدن والحفر على الحجر على سطح واحد .

صورة رقم (١١)

سشدنيتسكي - حفر على المعدن بوسائل متنوعة

وقد ترسخت مع مرور الزمن تقاليد الحفر بجميع أشكاله في هذه المرحلة وكثر عدد المارسين لهذا النوع من الفن ومن (جمعية الحفر على الخشب) اشتهرت أعمال الفنان (تشلفسكي الابن) والذي تميزت تكويناته المعمارية برؤية تمزج بين الواقع والخيال معتمدا على روح البساطة في المساحة التي تتألق من خلال تداخل النور والظلمة . ومن خصائص هذا الفنان قدرته على صياغة التأليف بطريقة تركيبية فيها إغراب عن المألوف وكأنه يرى الطبيعة من مكان موضع أقدامه ليبنيها بقوالب جديدة (كما يقول الفنان براندل) .

صورة رقم (١٢)

تشلفسكي الابن - حفر على الخشب ١٩٢٤

ان عرضنا لبعض الأمثلة القليلة لمجمل النشاط الفني في مرحلة بين الحربين العالميتين في فن الحفر يدل دلالة قاطعة على ان هذه المرحلة رسخت جذورا لفن متميز دل بوضوح أنه الولادة الشرعية لثقافة بولندا الفتية ، وشكل قاعدة صلبة للفن البولوني الحديث .

- للبحث صلة -

جاكسون بولوك و نظرية الفن الحركي

يورغن كلاوس
مانيا سيوفي

ولد (جاكسون بولوك) في عام (١٩١٢) ، وتوفي في عام (١٩٥٦) بحادث سيارة ، وقد تحول بعدوفاته الى شخصية رمزية ، ممثلا لحركة فنية أعطت للرسم في اميركا مرتبة عالية ، لم يملكها من قبل ، ولم تقتصر هذه الحركة على امريكا وحدها ، كما انها لم تنشأ هناك .

لقد قال (بولوك) حول الحدود القومية للفن الحديث : ـ [((ان فكرة لوحة اميركية ، واضحة الشخصية ، وذات طابع مميز ، تبدو فكرة سخيفة بالنسبة لي ، تماما مثل فكرة رياضية ، او فيزيائية محضة ، ستبدو سخيفة ايضا ، ان المشاكل الاساسية للفن المعاصر هي مستقلة عن أي بلد))] .

حول التصوير الحركي في الفن الامريكي قال :

ـ [((في اللحظة التي بدى فيها للرسامين الأميركيين ، قماش اللوحة المهيأ مثل حلبة مكشوفة لتحركاتهم ، عوضا عن ان ينظر اليها كمساحة منبسطة ، ينتج فوقها ، أو يعبر عليها عن موضوع ما أو شيء ما object حقيقي أو خيالي ، هذه اللحظة اظهرت ان هذا الموضوع الذي يجب أن ينتقل الى اللوحة هو فعل الحركة ، وليس صورة واقعية أو متخيلة)) ، وبهذه الكلمات استهل ((هارولد روشنبرغ)) حديثه تحت عنوان (الدخول الى اللوحة) والمنشور في عام (١٩٥٢) ، وضمن بحث له حول فناني (التصوير الحركي) الأميركي ، والذي تضمن حوارا أجراه مع بولوك الذي أكد بدوره بأن سيطرة فعل الرسم يعتبر بحد ذاته منبعا (للسحر) ، لقد أعاد ((روشنبرغ)) تدوين هذا القول في كتابه (تقاليد الفن الحديث) الصادر في عام ١٩٥٩ . وفيما يلي ترجمة لما كتبه :

ـ [ان المصور الذي (ينقل) الحركة على القماش المهيأ ، ولا يقيدها بفكرة محددة لما يود تحقيقه ، فهو يبدأ بتغيير المواد الموجودة تحت تصرفه ، أي الخامة المهيأة ، وستكون اللوحة نتاج هذا اللقاء .

ولا مكان هنا في عملية من هذا النوع لأية دراسات تخطيطية مسبقة ، فالمراحل التحضيرية تختفي تماما، وعلى العكس فالسير في عملية صنع اللوحة يستأثر بالأهمية الأولى ، هذا من ناحية ، والناحية الأخرى لفن الرسم الحركي ، فتتعلق برفض الفنان لتمثيل الأشياء في اللوحة لكي يلغي الاهتمام التي تثيرها الأشكال من حيث المساحة والعلاقة اللونية ، فبدلا من التمثيل بالشكل، نجد هنا تمثيلا للحركة الديناميكية، اي اعادة صب حركة فعل الرسم على القماش ،ويقول (بولوك) في هذا الصدد : (([عندما أكون (في) لوحتي لا أعلم ما أفعل])) .

ان الرسم الذي يؤخذ كخلاصة جوهرية للحركة يصبح متعلقا بالضرورة بسيرة حياة الفنان ، [فاللوحة نفسها .. لحظة من هذا الخليط الغريب الذي هو حياته ، وليس مهما اذا كانت هذه ((اللحظة)) تعني الدقائق التي تمت فيها المواجهة مع قماش اللوحة ، وهي مجمل فترة استمرار هذه الدراما بينه وبين اللوحة ، والتي تترجم الى لغة الاشارات .



جاكسون بولوك

لقد أدى الرسم الحديث الى اختفاء التفريق بين الفن والحياة ، واذا كان الرسم الحركي يسمح للفنان بطبع موضوعه بكل ما يميز فرديته ، الا انه غير « فردي » ، ولم تبلغ هذه الحركة أبدا حد الكمال ، ومع هذا فهي تتطلع اليه وتنفصل عن « الفردية » ، ان هذا أفضل تعبير للتخلي عن عنوان (التعبيرية التجردية) الذي استعمل في عام ١٩٥٩ من قبل « الفرد بار » لتصنيف الاعمال التجردية الاولى ، التي نفذها « كاندينسكي » . كما استعمل أيضا لتسمية طليعة الفنانين الاميركيين المثلين للرسم الحركي ، الا أن هذه التسمية نفسها ظهرت قبل هذا العام بكثير ، وعلى سبيل المثال في كتاب (الثقافة التعبيرية الالمانية واساتذتها) ، لمؤلفه « أكارت فون سيدو » وذلك في عام (١٩٢٠) ، والتي جمعت بين عبارتي (الأنا) و (المعاناة الفردية) والتي على أساسها قيم الفن الاميركي المعاصر .

يتابع « روشنبرغ » تفسيره فيما بعد حيث يقول:

ـ [اذا رفضنا المؤشرات الجمالية المعتادة في الفن الحديث ، يجب علينا عندها العودة الى الدور والطريقة التي تدفع الفنان لخلق بنية تركيبية ويؤكد « روشنبرغ » على العنصر الاخلاقي في الرسم الحركي بقوله ، [ان الصفة الرئيسية في التصوير الحركي ، تتمثل في الرغبة الموجودة فيه في التخلص من الحتميات الاخلاقية ، انه يتحدد بالمعاني الاخلاقية فقط ، وذلك بتأكيده بأن أي رسم لا قيمة له اذا لم يصبح التعبير المادي عن معركة حقيقية يمكن خسارتها في أية لحظة»

لنعود الان الى لوحات (بولوك) في فترة الحرب ، وبشكل ادق الى أعماله في عامي (١٩٤٢ ـ ١٩٤٣) هذه الاعمال الهامة لما تحتوي من اشكال تصويرية وروحية ، ليس فقط عند (بولوك) انما أيضا لقسم كبير لما يعانيه الرسم الاميركي في تلك الفترة .

البحث عن رمز ما :

انه عنوان لمجموعة زيتية من عام (١٩٤٣) انتقاها بولوك لمعرضه الاول في ذات العام لصالة (الفن الحديث) ، وتتضمن أعمال مثل : (ذكر وانثى ـ باسيفاي والذئبة ـ وحراس السر) ، وقد كتب « برايان روبرتسون » عنها وهو المهتم بسيرة حاة هذا الفنان ، كتب عن محاولة « موجودة باستمرار في الاعمال ، لخلق المعادلات ولتنظيم الاشياء وتجاوز الصدف » .

لقد تطلع (بولوك) باستمرار الى ما وراء حركات الانسان وأفعاله وسلوكه ، الى أعمال (الاسبقين) والموافقة لطريقة تفكيره ، اذ كان عليه ان يعيد خلق الحياة بواسطة الاشكال والالوان ، وان يحول العلاقات الانسانية وبدون تحفظ الى أشكال شعائرية او الى اقنعة اثرية .

لقد درس (أ . يورن) العلاقات بين الاشارة

Signal والعلامة Sign والرمز Symbol

وقد حدد معنى الاشارة على أنها **[الدلالة العالمية أو الفنية ، التي خلقت خصيصا عن طريق (الفاعل) لتأكيد وجوده من خلال وسيلة حسية] ، فالعلاقة الموضوعية والظواهر ـ انسحب السوداء وصوت الرعد ، اللذان يعلنان عن قدوم العاصفة ـ تقابل بالعلاقة الفنية (الاشارة) .**

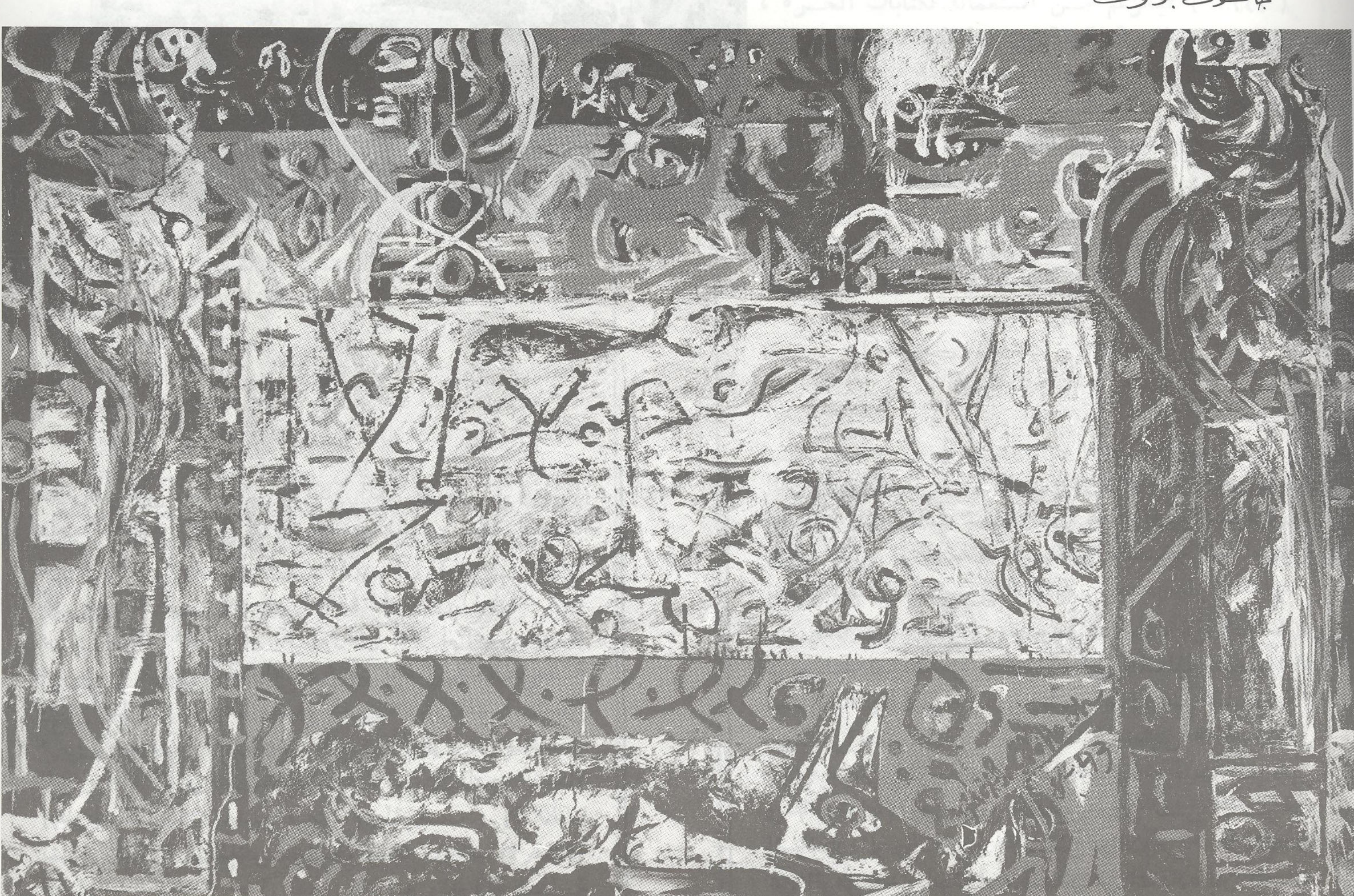
ان الخاصية الاستثنائية في التمثيل عن طريق الاشارات [تتضمن اعطاء الشيء أو الموضوع قيمة حسية ، (الاشارة الى) وبمعناه الاصلي لا يعني فقط الاشارة الى شيء ما ، بل ايضا يعني اعطاء الاهمية الى هذا الشيء واظهاره وتحقيقه] ، فالعلاقة كما يؤكد « يورن » تتحول الى رمز عندما يغيب الشيء ، للانسان المقدرة على خلق تمثيل خيالي ، يستطيع بواسطتها تحريض تصرف شخصي تجاه الشيء الغائب ، وبهذا نستطيع القول بأن القيمة الجمالية لاي عمل انساني تتعلق بانطاع الواقع ـ انطباع الحضور ـ الذييمكننا الاحساس به أمام التفاصيل الموجودة في هذا العمل ، بصرف النظر عن معرفتنا لشكله الكامل أو حتى ـ لوحدته ـ] .

وان العلاقة الشكلية التي تعبر عن نفسها في لوحات (بولوك) المذكورة من عامي (١٩٤٢ ـ ١٩٤٣) ليست احادية المعنى ، وان موضوع هذه اللوحات غير قابلة للتحديد ، وذلك بخلاف العالم الاسطوري الذي أثاره الفنان « ناي » في الفترة نفسها ، والذي تشكل كانعكاس للعالم الاسطوري الشرق ـ متوسطي في حين تعذر علينا تحديد بقية الاشياء بوضوح .

عندما سئل بولوك حول مسألة المؤثرات أجاب :

ـ « لقد تأثرت دائما بالقيم التشكيلية لفن الهنود الحمر ، انهم يظهرون حسا فنيا مباشرا ، عن طريق

جاكسون بولوك





جاكسون بولوك

مقدرتهم على استيعاب الافكار التي تلائمهم ، وفهم ماهية الانجاز الفني ، ان حسهم اللوني يملك طابعا غريبا ، وادراكهم الشكلي يحتوي على الاساس الكوني لكل فن حقيقي ، بعضهم يجد في لوحاتي اشارات الى فن وكتابات هنود اميريكا ، ولكن هذا لم عن عهد حديث ، فهذه الاشارات ترتبط بالذكريات القديمة وتأثيراتها كما ترتبط بالهام قديم » .. لقد استدعى « روبرنسون » مثال هنود الـ « نافاهو » في مكسيكو الجديدة ، الذين يرسمون على الرمال في الفجر أشكالا (طوطمية) ذات بعدين ترمز الى الخصب ، وعندما تشتد حرارة الشمس يمسحونها ، ليؤكد ما قاله الفنان (بولوك) حول بعض تأثراته وادراكه لقيمة الفن المرتبط بالزمن ، الا أن (بولوك) كان يعي جيدا المسافة التي كانت تفصله عن هذا الفن الشعائري ، ولكن تبقى التفصيلات الشكلية بالنسبة له امورا بصرية بحتة كما كانت في البداية .

فاذا كان الرمز في مجموعة (البحث عن رمز ما) ، لا يستمد تعريفه من خلال الاساطير المتعلقة بشعب ما ، نجد أن اشارة بولوك لـ (تأثير الذكريات القديمة) تقود الى معنى آخر ، ونجدها في تعليق « لورانس ألوي » على اللوحات السابقة الذكر ، حيث انه يميز في (بولوك) وفي بعض الفنانين من نفس الفترة ، الروابط الموجودة بين الاساطير واللاوعي : **« البحث عن الرمز عند (بولوك) ينحدر من اعتقاده بأن العملية**

الابداعية هي وسيلة للبحث في اللاوعي وتحريره من محتوياته بتحويله الى رموز » .

ولا اعتقد بان (بولوك) كان يفكر في خلق (سلسلة من الرموز لوعي شعب ما) كما افترض « روبرنسون » ، لقد كان بحثه يتناول قوى وادراكات الواقع في اللوحة ولكن هل كانت هناك ابجدية بصرية يستطيع من خلالها اي واقع تصويري اثبات وجوده وبنفس الطاقة بنفس الروحانية والتركيز فيما يتعلق بالواقع المحيط بنا ، قاعدة من هذا النوع لم يكن بالامكان الحصول عليها من خلال سلسلة من التشويهات في الرسم كما كان الحال عند بيكاسو .

تطور البحث عندها باتجاه رموز تشكيلية جديدة ظاهرة للعين ، ولم تشكل هذه الرموز أساطير معينة ولا حتى نماذج ايديولوجية .

كانت « حلبة » البحث كما سماها (بولوك) هي القماشة المهيأة ، وكان يجب بعد هذا التخلي نهائيا عن التحويرات او بعض التشويهات ، هذا يفسر بعض التعقيدات الموجودة في أعمال بولوك المنفذة في عام (١٩٤٣) فبالرغم من استعماله لكتابات الحرة ، وبالرغم من البنية المكونة من عدة طبقات كما في لوحته (حراس السر) ، حيث نجد حلبة مستطيلة من الاشكال الحرة والعلاقات المحاطة بأشكال حيوانية ، وبالرغم من المعالجة العاصفة للوحة فان (بولوك) بقي مسجونا ، وبشكل عنيف في عالم بيكاسو الشكلي ، ولكن تبقى عظمة (بولوك) في كونه تجنب تقييد هذا الاسلوب ضمن هذا الصراع بل لجأ الى اثارته وتحريكه وذلك عن طريق تركيزه الجذاب في الاعتماد على امكانية مواد الرسم وقدرتها على التوسع .

لوحة الحلبة

هي لوحة ابعادها (٢٫٤٣ × ١١٫٦ م) رسمها بولوك عام (١٩٤٣) ، وقدتطلب تكوينها المتسلسل تطبيق اسلوب الايقاعات المنتظمة والعلامات المكررة التي تحتل بقوة مركز اللوحة ، وتعتبر من لوحاته الهامة ، بعدها يصل بولوك الى مرحلة « الرش Dripping » كما في لوحات (الكاتدرائية ، عمق خمسة اذرع) ، ويصف « هانس ناموث » هذه التجربة بعد أن قام بعمل فيلم وثائقي عن بولوك بقوله : [لقد كان مشهدا عظيما ، الانفجار الملتهب للالوان الذي يصبه على القماش ، حركات الرقص التي كان يقوم بها ، العذاب الظاهر في عينيه قبل تقرير الموضع الذي سيحدث فيه الرش المقبل للالوان ، التوتر ومن ثم الارتخاء ، لقد كانت يداي ترتعشان] . هنا يتحول الرسم الى حركة مباشرة ، والخامة البيضاء تتحول الى حلبة ، انه مشهد لواقع قلق .

يأتي تمديد الالوان على الخامة المهيأة ليكوّن تكوينا محكما بارزا ، كما في لوحة (الضوء الابيض ١٩٥٤) ، او اضافة لون سائل كما في لوحة (رقم ١٢ عام ١٩٥٢) ، أو حتى مشاركة التقنيات معا كما في لوحة (زينة) عام (١٩٥٣ - ١٩٥٥) ، ويمكننا الحديث عن تطور « الاستقرار الامامي » كما سماه « روبرنسون » بمعنى مفهوم الفراغ الامامي عند بولوك ففي لوحته (الانصال الزرقاء) عام (١٩٥٣) تأكيدا على فراغ او فسحة امامية (عدوانية) نستطيع الدخول اليها عن طريق نقاط قليلة فقط ، وهذه النقاط لا تشكل تثقيبا للوحة بل تمثيلا للعمق ، ويأتي استعمال اللون ليعطي قيم فراغية مختلفة ، وفي هذا يقول « روبرنسون » : [بريق الفضة الواضح في في المستوى الاول من اللوحة يبدو كتأطير متشعب للعمل ، بينما يأخذ في المخلف قيمة رصاصية عميقة ، ويضفي بدوره على الالوان الاخرى المتواجدة معه ، أثرا خاصا ويعطيها دلالة مادية] .

ينهي بولوك مرحلة « الترشيش » لديه والخالية من الاشكال بالعودة الى تضمين أعماله ، وبوضوح بتلميحات الى الواقع . هل هذا يعني رفضا للمغامرة التي بدأها ؟ او هي « العودة الى الابجدية التقليدية ؟ كما يقول صديقه الفنان « ماثيو » .

من كل هذا نتبن بان بولوك بدأ في أعماله عام (١٩٤٣) برصد قوة الواقع ضمن العمل الفني مستخدما اسلوبا في الاختصار والتحوير ، وعلى الرغم من معالجة المشكلة بقسوة بالغة ، فهو لم ينجح في حل هذا الصراع القائم لانه لم يكن قد امتلك بعد ابجدية تصويرية حرة بالقدر الكافي والتي تم تحقيقها بعد عام (١٩٤٦) عندما بدأ بوضع اشياء مادية على الخامة ، اشكال يمكن تمييزها وقراءتها ، الا ان هذا الواقع لم يكن بقية للجسد الانساني او بقية لمنظر طبيعي ولا حتى شعارا له ، لقد تم امتلاك هذه الابجدية عن طريق رسم عاصف معادل في قوته التكوينية اللوحات التجريدية نفسها ، وقد نفذت حركة الرسم تحت ضوء التأثيرات التي كانت تفرض نفسها في علاقة جديدة مع الواقع .

في هذا نجد الى جانب المركز التي تحتله التجريدية التقليدية ، اشارة حديثة ومختلفة للواقع ، ويصح هذا القول ايضا على الفن في يومنا هذا ، الا انه عند (بولوك) متعلق بمرحلة متقدمة من المقارنة بين الشكل واللاشكل ، يبقى هذا الامر حسب وجهة نظرنا المعاصرة ممثلا احدى التيارات الرئيسية الموجودة في الفن الحديث .

الفن التشيكوسلوفاكي

اعداد : بشير فنصة

الفن التشيكوسلوفاكي :

« ما من كاتب أو شاعر أو فنان او أي مبدع معاصر لا يود ان يكون عاملا بل مجرد عامل يتفاعل مع الحياة والجمال والمسرة . »

ف. شالدا

عثرت على مطبوعة بالالوان الطبيعية وباللغة الفرنسية صادرة عام (١٩٨٥) عن دار « اوبريس » في (براغ) للطباعة والنشر . وقد وضع الناقد الفني « لابدسلان غاوليك » مقدمة طويلة لها تكاد تؤلف بحد ذاتها كتابا خاصا بالفن التشكوسلوفاكي ، فرأيت أن الخص هذه المقدمة التاريخية فيما يلي نظرا لان الكثير من القراء العرب المهتمين بالفنون الجميلة لا يعرفون الشيء الكثير عن الفن التشيكوسلوفاكي وما يتميز به من اداء حسن وعبقريات فذة .

وهنا لا أجد بدا من القول بأن الكاتب المذكور ليس بدليل سياحي يتحدث عن الاوابد والآثار برتابة الادلاء، بل انه كاتب عميق الشعور والاحساس بالفن الاصيل، يتوخى بالدرجة الاولى أن يعبر عما تتركه اللوحات والزخارف والآثار من انعكاسات في النفس البشرية ورؤيتها للاشياء ، وعما تخلفه من جمال وروائع وافكار قد تكون في احيان كثيرة صعبة الفهم على الكثيرين من الناس ، كان جون راسكين مصيبا بقوله : يكتب تاريخ الامم في ثلاثة مجلدات : كتاب اعمالها ، كتاب كلماتها، وكتاب فنونها) .

قال الكاتب :

ما من شك ان وجه كل انسان لابد الا وأن يعكس صورة شبابه التي لا تمحى تماما بفعل الزمن ، كذلك الحال مع الحضارات والثقافات المختلفة ، اذ تظل سيماء شبابها الاول ، وجذورها الراسخة منذ فجر التاريخ منطبعة عليها ، تميزها بعضها عن بعض ، وتظل توحي الى خيالك بما كانت عليه في سالف العصر والاوان ، فمنذ القرن الخامس للميلاد ، ولما دخلت القبائل السلافية الاراضي التي عرفت في العصر الحاضر باسم التشكوسلوفاكية لم تجد نفسها امام « ارض مجهولة » بل وجدت نفسها امام موطن شبه متحضر يخفى بين طياته معالم حضارية في بقعة من اواسط أوربا تعتبر مركز التقاء العديد من الحضارات الاوربية المختلفة من يونانية ورومانية وآرية وسواها .

على هذا اكتشف اجداد التشك والسلوفاك موطنا لاحفادهم الذين بنوا حضارة جديدة ذات طابع خاص ، تتميز بسيماء ثقافتهم وفنونهم .

في حديثنا هنا عن الفن التشكوسلوفاكي يجدر بنا ان نسجل باديء ذي بدء ما تم اكتشافه على أيدي علماء الآثار والمستحثات من آثار وادوات حجرية قديمة نخص بالذكر منها تمثال (فينوس الفستونسية) آلهة الخصب والديمومة ، ويعود تاريخها على الارجح الى ما قبل (٢٥٠٠٠) سنة ، وذلك في موقع استخدامه الانسان الاول لصيد الماموث ، ويشير هذا الموقع الى مرحلة متقدمة من العصر الحجري ، والى جانب هذا الاكتشاف عثروا على تحف أخرى وبخاصة منها التماثيل الصغيرة ، ورسوم النسوة ، وحيوانات الصيد والنباتات ، هذه المكتشفات هي التي ربطتنا بتاريخ ما قبل التاريخ المتشعب الفنون ، المختلف الانماط ،



التتويج - عام ١٠٨٥م



دير القديس سان جورج

الغامض التطورات ، وهي تدل بحد ذاتها على مفهوم واقعي ، ولكنها على أية حال تعبر تعبيرا يأخذ الطابع الفني الدال على ممارسة نقشية فنية مجدلونية تنطق بعمل الانسان الاول وصور حياته في ذلك الزمن البعيد.

وانطلاقا من العصر النيوليتي العصر الحجري الحديث (أي عصر الحجر المصقول) ، رأينا كيف أن فن الفخاريات قد أخذ ابعاد الهندسة التي امتدت حتى يومنا هذا .

وعلى مدى العصر (البرونزي) تطورت الفنون وتناولت مختلف وسائل الحياة حتى شملت الحيوانات الداجنة والاشياء ذات النفع العام وكل ما يمت اليها بصلة أو رمز .

وفيما عدا ذلك أكتشفت ادوات عمل وأسلحة تدل على أوجه الحضارة الفنية للعصر البرونزي وهو من أوائل نشأته ، (وقد عثر على بعض أثار قيمة في روستوكي التشكية القريبة من براغ وفي ماليونينك قرب لفيس السلوفاكية) ، ومن جملة هذه الآثار حلى الزينة من أساور وعقود وأقراط وغيرها ...

تميز العصر البرونز المتقدم (أي حوالي الالفين قبل الميلاد) بانتشار المدينة التي اطلق عليها تسمية (الحضارة اللوساكية) Lusace تلك الحضارة التي بنتها الشعوب الزراعية ؛ ومن المحتمل اندماج العنصر السلافي فيها .

وفي العصر الحديدي الاول ، أي اعتبارا من القرن السابع قبل الميلاد لحقت بها الحضارة البيلانية (نسبة الى أصل بيلاني Bylany المتواجدين قرب زيسكي برود (Zesky Brod) حيث عثر هناك على محاريث ذات أربعة دواليب ونير ، واشياء برونزية، وحديدية، وعدة ادوات فخارية ، ولم تكتشف هذه الاثريات في الجرار التي يحفظ بها رماد الموتى وحسب ؛ بل عثر على مثلها أو ما يشابهها في قبور الامراء والغرف في جميع المناطق المتدة ممن شمالي فرنسا الى بافاريا .

وفي نهاية مرحلة هجرة الشعوب بحدود القرنين الخامس والسادس بعد الميلاد ، فقد ثبت أن القبائل السلافية قد استوطنت المنطقة التشكوسلووفاكية ، وانها تعتبر أجداد التشيك والسلوفاك ، الذين مابرحوا حتى أيامنا هذه حملة مشعل الديمومة الارتقائية التطورية للفن في هذا الجزء من أوربة .

وفي القرن الثامن الميلادي ضاعف السلافيون انتاجهم من مختلف الاشياء ولاسيما الاسلحة منها والادوات البدائية الاخرى والاحزمة المطرزة بالحديد والاقراط ، وأدوات الزينة ذات البهرج وسواها .

في بادىء الامر قام تحالف أو شبه تحالف قبلي بين الجدود السلافيين ، نظرا لما كان يجمع بينهم من تقارب في اللغة ، وتشابه في الاعراف الاجتماعية ؛ وأدى هذا التحالف الى ما يشبه الدولة الاقطاعية المؤلفة من التشيك والسلوفاك ، وقد تشكلت هذه الدولة في القرن التاسع الميلادي ، وفي سنة (٨٣٠) م اعتنق حكامها الديانة المسيحية ، وفي نهاية القرن التاسع الميلادي اصبحت (امبراطورية مورافيا العظمى) تضم في أوج عهد ازدهارها الاراضي المورافية والتشكية والسلوفاكية والبوهيمية واللاساكية .

وهكذا رأينا كيف أن التشيك والسلوفاك قد انشاوا منذ فجر تاريخهم ليس دولة موحدة وحسب، بل حضارة مشتركة أيضا ، وكانت تلك العوامل التي اتينا على ذكرها سببا في تضامن الشعبين الشقيقين (التشيك والسلوفاك) ، ودفاعهما عن مصالحهما المشتركة وعن ثقافتهما وحريتهما دفاع المستميت حتى يومنا هذا .



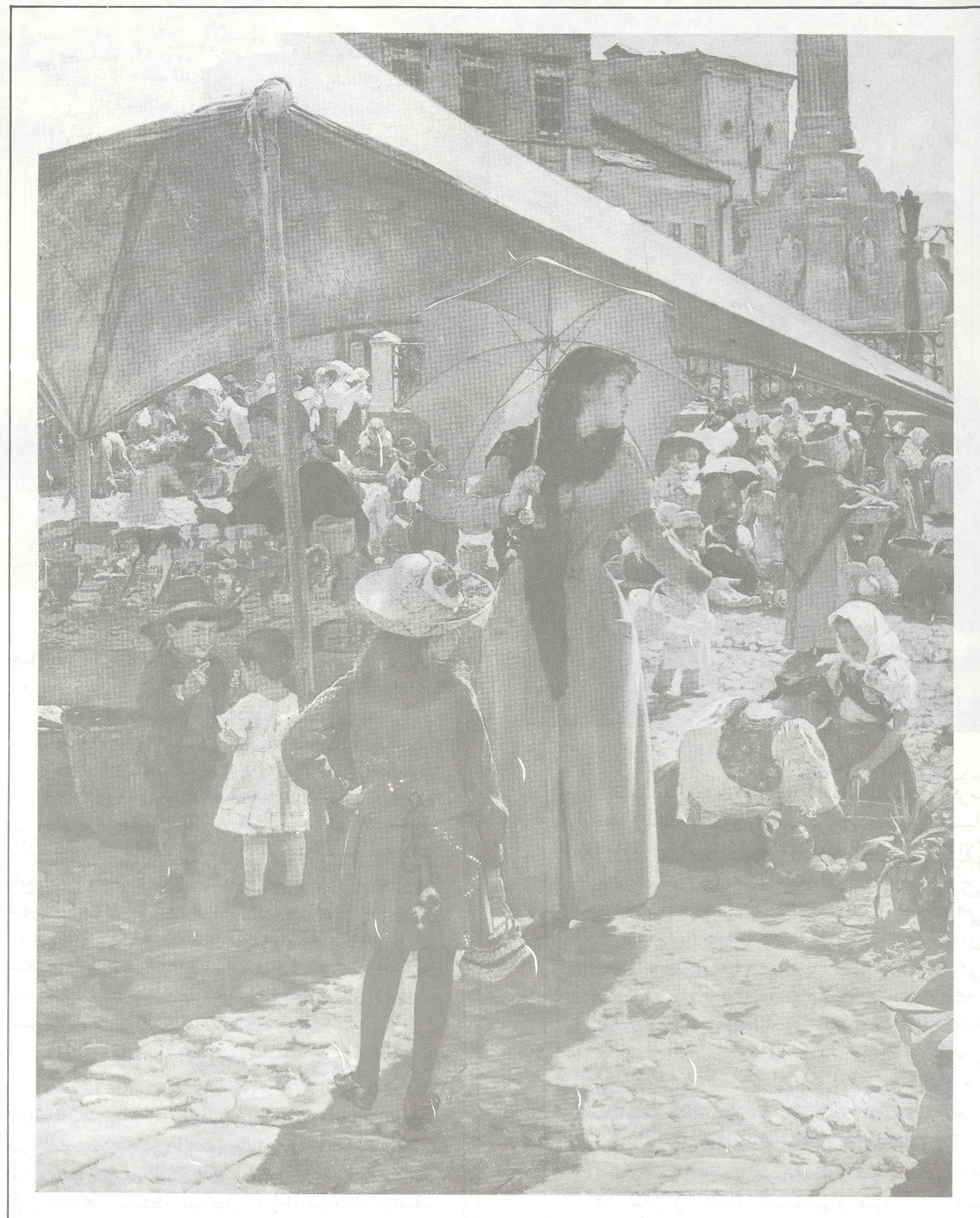
جناح من معرض الفن التشكيلي القديم .

لقد نقل بعض دعاة المسيحية ورسلها ، واصلهم من سالونيك بعض الطقوس المسيحية الى السلافيين والتشكيين ، كما نقلوا اليهم في الوقت نفسه لغة ذات طابع أدبي وذات اصول سلافية قديمة ، وكذلك نقلوا اليهم انواع الكتابة الفلاكوليكية والسيريليكية المشتركة (وهي ذات علاقة بأبجدية سلافية قديمة يقال ان مبتكرها هو القديس (سيربل) ، ولاتزال اشكالها الحديثة تستعمل في صربيا وبلغاريا والاتحاد السوفياتي .)

وعلى هذا المنوال وضعت اسس الآداب والفنون في بلاد التشيك والسلوفاك ، ومنها تولدت فيما بعد الآداب الوطنية لشعب تشيكوسلوفاكيا ، تلك الآداب التي تلقفت على مدى الزمن التعابير اللغوية الشبيبة . كذلك نشر (البيزنطيون) اساطيرهم الدينية ومؤلفاتهم حول (حياة قسطنطين) ومجموعة من المخطوطات الدينية، وكلها مشاهد هي على مدى تطور التراث الادبي التشيكوسلوفاكي .

فيما عدا تقدم الزراعة والعناية بأشجار الكرمة ، لوحظ كذلك تطور محسوس في مجال السياسة والثقافة في امبراطورية مورافيا العظمى . والامثلة على ذلك كثيرة ولا مجال لتعدادها هنا ، فقد ظهرت الحرفيين المتعددة الانواع والاشكال تشمل مهنة الحدادة مرورا بصناعة الادوات الفخارية والمهن الفنية الاخرى ، ثم برزت أعمال هندسية ، بناء الكنائس من الحجارة ، وكانت تستعمل الاخشاب من قبل لبنائها ، وجميعها متأثرة بفن البناء (البافاري) ومناطق البحر البلطيقي ، وفي النصف الثاني من القرن التاسع دخل الفن المورافي (بوهيميا) وما رافقه من أناشيد دينية سلافية تقديسا (لسيريل) ، وقيود المتأرين هما بالذات بالاناشيد الغريغورية .

بعد انهيار الامبراطورية المورافية العظمى تحول مركز الثقل في التطور السياسي والفني الى (بوهيميا) تحت قيادة « برسليد » ، وفي الوقت نفسه لوحظ مدى تأثر المنطقة بالحضارة البافارية والسكسونية ،



السوق

لاتزال الكثير من المدن التشيكوسلوفاكية تحتفظ بآثارها الغوطية والباروكية وعصر النهضة

لاتزال الكثير من المدن التشيكوسلوفاكية تحتفظ بآثارها الغوطية والباروكية وعصر النهضة





لاتزال الكثير من المدن
التشيكوسلوفاكية تحتفظ
بآثارها الغوطية والباروكية
وعصر النهضة



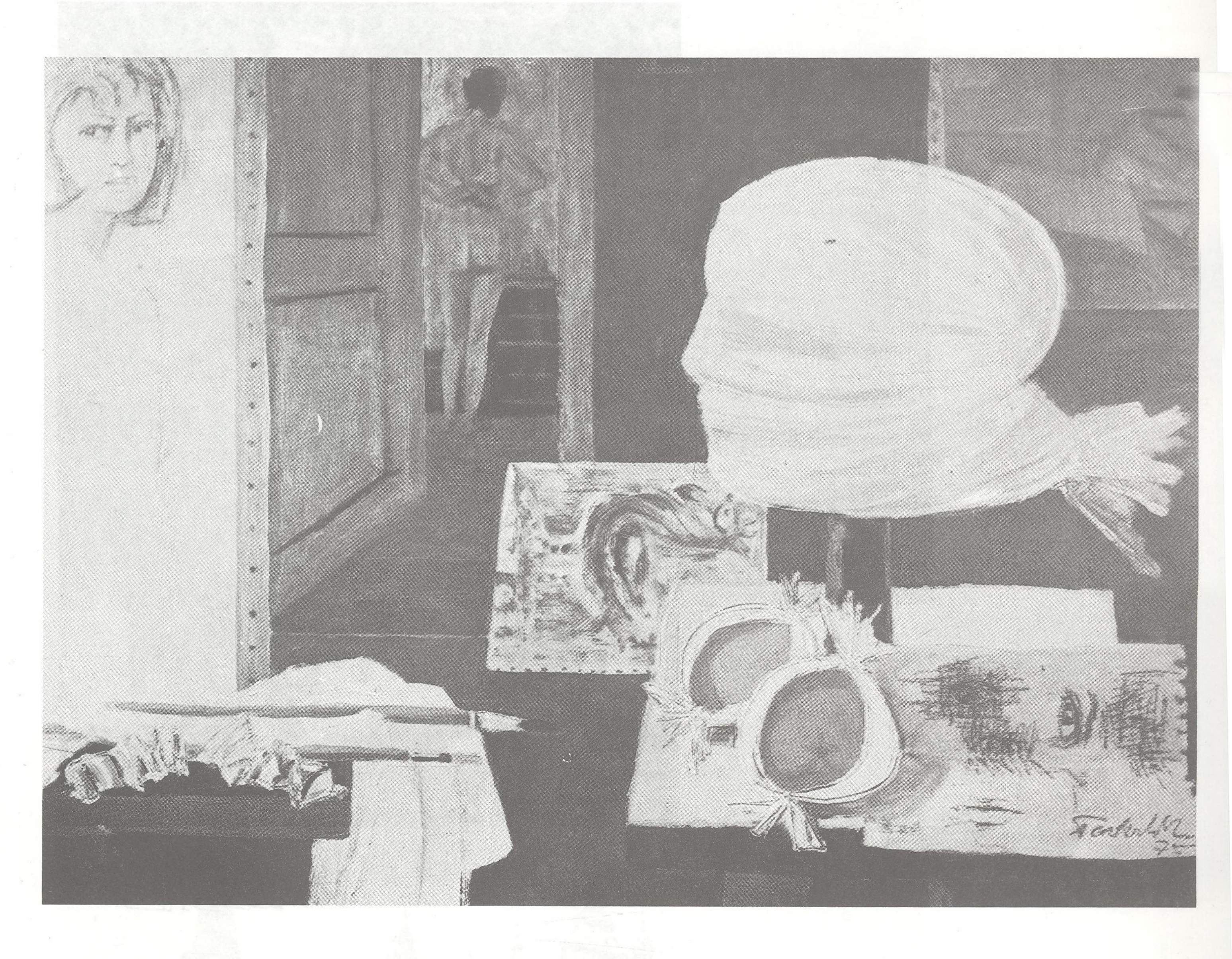
لاتزال الكثير من المدن
التشيكوسلوفاكية تحتفظ
بآثارها الغوطية والباروكية
وعصر النهضة

الشتاء في منطقة أُوراغا



منظر من الريف عام (١٩٧٨)





المرسم - رسم ماد رليك

كما يشهد على ذلك بناء الكنائس والاديرة والقصور وبخاصة الموجود منها في مدينة براغ العاصمة الحالية.

وفي حين وطد (التشيكيون) حكمهم في القرن العاشر ، واستتب لهم الامر ، ونمت عندهم الروح الوطنية الاستقلالية ، وقع (السلوفاكيون) تحت سيطرة المجر المجاورة لهم ، وكان ذلك إثر انهيار دولة (مورافيا) ، ولكنهم ظلوا يكافحون بعناد هذا الخنوع للمجر ، وهكذا بقي الشعبان الشقيقان عدة عصور على فراق مقيم ، ولكن العلاقات الثقافية والتطلعات الى الوحدة والحرية لم تنقطع بينهما .

وفي منتصف القرن الثالث عشر بدأت الحركة الثقافية وبخاصة الادبية منها بالتحرر شيئا فشيئا من هيمنة الكنيسة واغراضها وأساطيرها وان كانت لا تزال تعالج عدة مواضيع اكليركية كأسطورة (يهوذا) واستقطبت هذه الحركة جماعات المثقفين ورواد الاندية ، والمجتمعات الراقية وامتدت الى المسرح فالموسيقى .

وفي مجال هندسة البناء والحياة التشكيلية طرأ تطور ملحوظ على انشاء الكنائس والقصور على الطريقة الرومانية ذات الحجارة المصقولة والزخرف والنقوش ، حتى أن السفير العربي ابراهيم بن يعقوب كتب سنة (٩٦٥ - ٩٦٦) يقول عند مروره بها : [ان مدينة براغ مبنية من الحجر ، والكلس ، وهي من أهم المراكز التجارية] ، وثمة دليل آخر على تقدم فن البناء في بلاد التشيك ، الصرح ذو القباب المشاد في (زنو حجو) في القرن الثاني عشر ، وكذلك



وقت طويل للانتظار ـ رسم برونوفسكي.


الويس هوبر





بينيه تيكال



الزخارف المنحوتة على واجهات كنيسة (سان جاك) وغيرها من الآثار والنقوش والزخارف .

و (في بوهيميا) تميز الطراز القوطي عن سواه ، في عصر تطورت فيه الحياة الفنية ، ذات الارتباط الوثيق بالتحولات والتغيرات الاجتماعية والاقتصادية، وذات الصلة العميقة في البناء الاجتماعي للأهلين الذين اندمجوا في الحياة الجديدة ، وقامت في ذلك العهد اعمال بناء الكنائس والاديرة والقصور ، والحصون الاقطاعية على قدم وساق ، وشوهد حينئذ نشوء مدن جديدة على النمط القوطي وتجمعات سكنية مختلفة العمران .

هـنا ، وفي الوقت الذي بلغ فيه طراز البناء القوطي أوجه في (بوهيميا) ، في ظل الملك البوهيمي ، والامبراطور الجرماني شارل الرابع (١٣١٦ - ١٣٧٨)، غـدت دولة التشيك مـن أهم المـراكز الثقافيـة والحضارية الاوربية ، ولا سيما في مجالات العمران والرسم والنحت والزخرف ، الامر الذي خلف أثرا لا يمحى من التراث الاوربي بأسره ، ويدلك على ذلك مدى تأثير الثقافة التشيكية على الفنون الفرنسية ، والالمانية ، والايطالية .

وبلغ فن النحت ذروته لارتباطه جذريا بالهندسة المعمارية ، وظهر ذلك بوضوح في اللوحات المنحوتة على واجهات كنيسة (سان غاي) .

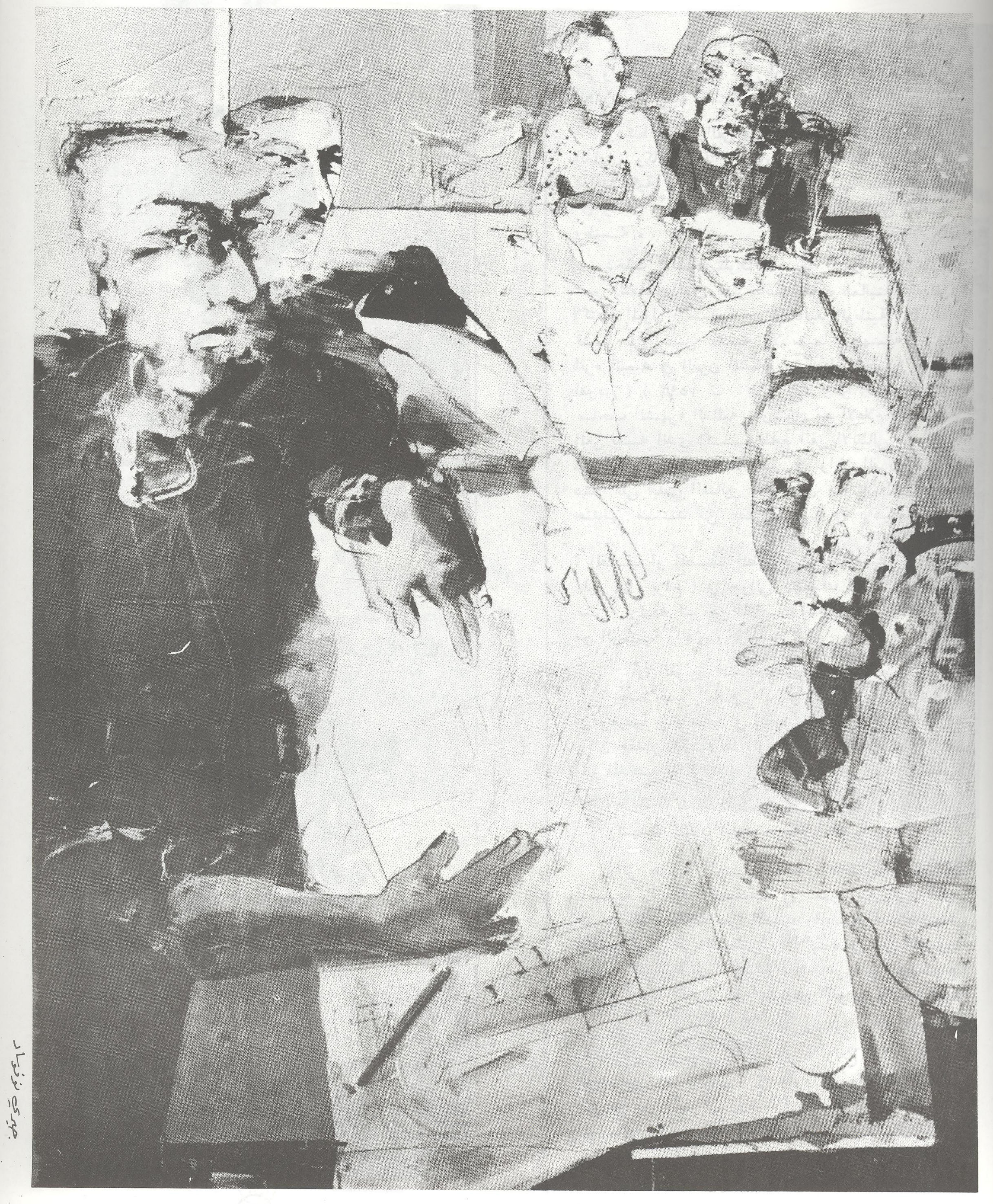
وفي عام (١٣٤٨) أسس شارل الرابع أول جامعة في وسط أوربا مؤلفة من أربع كليات ، وتم ذلك بناء على طلب الاهالي الذواقين للفنون في (بوهيميا) ، وتعتبر هذه الجامعـة من أقدم الجامعـات في تلك المنطقة ، وفيها تطورت الدراسات العلمية والفنية حتى أصبحت تضاهي كبريات الجامعات الاوربيـة الاخرى .

في نهاية القرن الخامس عشر ، وفي مطلع القرن السادس عشر أطلق على الفن (القوطي) المتأخر في ذلك الحين لقب (قوطي الفلاديسلاف) الذي امتاز بالهندسة المعمارية الضخمة ولا سيما في بناء كنيسة (سانت بارب) من (كتينـا ـ هـورا) وقاعـة (الفلاديسلاف) في قصر (براغ) ، وكنيسة (ألونى) تلك التحفة المشهورة باسم « بنديكيت ريد » ، وثمة تحف فريدة من نوعها في ذلك العصر الا وهي النقوش والتزيينات المنحوتة على برج معمل البارود في براغ .

ومن بين أعظم الآثار شهرة في سلوفاكيا كنيسة قصر « كرمينا » وكنائس منطقة « سبي » وبخاصة كنائس « بانسكا شتافينكا » وقبة « سان مارتان » في براتيسلافا ، وقبة (سانت اليزابيت) وبلغ الفن القوطي ذروة الاتقان في تحفة (بول دي ليفوسا) مصمم كنيسة (سان جاك) .

وفي مستهل القـرن الخامس عشر أدت أزمـة الاقطاع في (بوهيميا) الى قيام الحركة (الهوسية) الثورية فبدا تأثير هذه الثورة واضحا بجلاء علـى الفنون والآداب والثقافة بوجه عام ، كما حدثت تطـورات خطيـرة ببروز البرجوازيـة علـى مسرح السياسة ، اذ استولت علـى الكثير من المعطيـات والمراكز الحساسة التي كانت بأيدي النبلاء وأصحاب الاقطاعات ؛ وبفضل (الثـورة الهـوسيـة) تحطمت الكثير من الحواجز التي كانت تفصل بين الثقافـة الروحية الكنسية وبين الثقافة البرجوازية العلمانية ، حتى أن البابا (بي) المعروف آنذاك بعدائه للثورة (الهسية) اضطر فيما بعد الى الاعتراف بحقيقـة صارخة الا وهي [ان نسوة تابور تعرف قراءة الانجيل اكثر مما يعرفه قس روماني !] .

ولم تذهب مبادىء الثورة عبثا ، بل ظهرت آثارها العلمانية الديموقراطية على الثقافة العامة في البلاد من



جيري نوفوساد

فن وأدب وفلسفة ، حتى ان تأثيرها أمتد كذلك الى الطقوس الدينية نفسها .

وهكذا خضع الفن في ذلك العهد لناموس التطور العام ، وكان لهذا التطور أثره الفعال في اللغة (التشيكية) ، ودخلت اللغة الشعبية سلوفاكيا في آن واحد ، وبذلك أصبح للتشكوسلوفاكيين ثقافة وطنية .

دخلت (تشكوسلوفاكيا) بعد الثورة في مرحلة عصر النهضة الذي تميز بانسانيته وعلمانيته ، وكان لاكتفاء الميول الانسانية مع التقاليد الوطنية المتأصلة قديما على أسس تقدمية ولا سيما (الهسية) منها أثره البعيد في القرن السابع عشر على تحف (جان أموس) (١٥٩٢ – ١٦٧٠) ، وهو العالم اللغوي صاحب الشهرة العالمية ، وسواه من الاعلام ، وكذلك الفن نفسه الذي اكتسب طابع الفن الايطالي من عصر النهضة ، اذ بلغ البعد الاقصى في أواخر القرن السابع عشر على أيدي الفنانين الايطاليين ، وكان أول طراز هندسي مستمد من عصر النهضة في بوهيميا هو (Beluedere)

(المقصف أو المصيف المطل على آفاق بعيدة) الذي أقيم في (براغ) في حوالي منتصف القرن السادس عشر ، وتبعه كثير من المقاصف الملكية على هذا النمط من الهندسة والفنون الايطالية .

الا أن القرنين السابع عشر والثامن عشر سميا فيما بعد (بعصر الظلام) ،اذ انهارت (البروتستنتية) في بوهيميا وبخاصة « في الجبل الابيض » عام (١٦٢٠) وكان فقدان استقلالها الوطني بداية عودتها بالاكراه الى المذهب الكاثوليكي ، وبداية أعمال القمع لطمس معالم تقاليدها الوطنية .

وشهدت البلاد آنذاك مرحلة النكسة .

واثر هزيمة الجبل الابيض دخلت الهندسة المعمارية والحياة التشكيلية في العهو الباروكي الذي ظهرت آثاره كذلك على الآداب والموسيقى ، كما بدا واضحا ليس على الكنائس وحسب ، بل على القصور وبيوت البرجوازيين ، ويبدو ذلك حتى اليوم في مدينة (براغ) هذا الفارق بين الطرازين القوطي والباروكي .

وفي القرن الثامن عشر تقدم فن (الموسيقى) تحت تأثير موسيقى القصور ، ونبغ الكثيرون من الموسيقيين التشيكيين ، وتبعثروا في مختلف البلدان الاوروبية من المانيا الى روسيا ، وفي سلوفاكيا ، أقيمت المسارح الدرامية المتهنة في (براتسلافيا) و (كوشيس) .

وفي القرن التاسع عشر، وفي عهد الثورة الصناعية



جيري براد تشليك



النحت أمام البناء



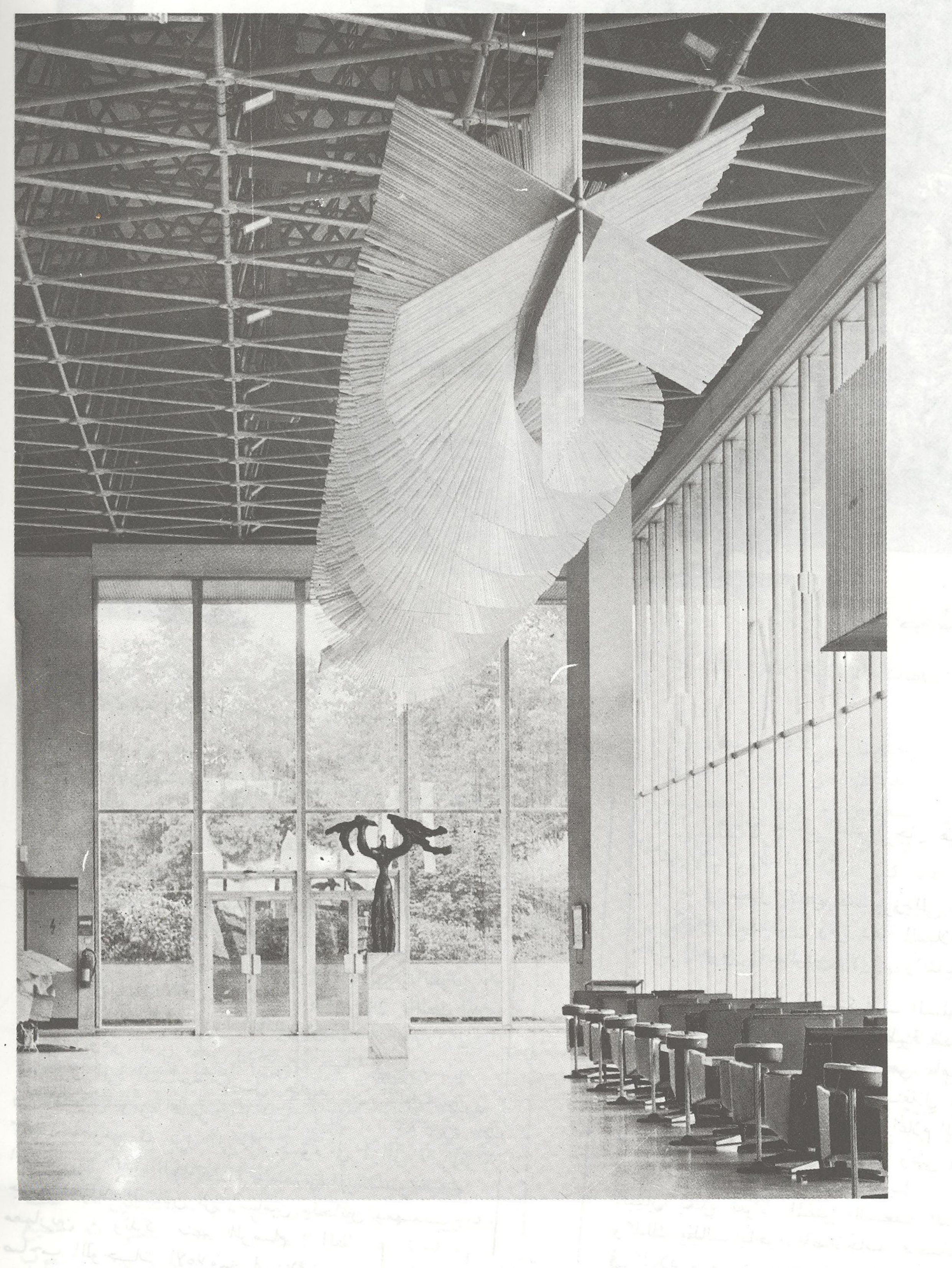
فيروشنه فيستافا

في أوربا عادت الثقافة الوطنية الى القوميتين السلوفاكية والتشيكية ، لتبرز من جديد في ظل الرأسمالية ، والتحولات الطارئة معها في مختلف المجالات الفكرية والايدولوجية وزال كل أثر للرقيق ، وتوسعت المدن وقرى الارياف ، ونشأت بسبب هذه التحولات فئات من (الانتلجسيا) وتعززت مكانة الآداب والفنون ، وتعمقت بين الجماهير الشعبية روح الثقافة الجديدة على مستوى واسع ، وفي ذلك العصر بدات نهضة شملت مختلف النواحي العلمية الحديثة ، وتأسست المعاهد التقنية ، وظهر فلاسفة أعلام يحملون أفكارا جديدة (ولا مجال هنا لتعداد أسمائهم ومناقبهم) ، وفي عام (١٨٤٨) قامت ثورة عارمة استهدفت قلب نظام الحكم المطلق (النمساوي ـ المجري) اشترك فيها السلوفاك والتشك معاً وقادتها نخبة من أساتذة الجامعات والمعاهد العلمية وجمهرة الطلبة الامر الذي عزز المواقف الوطنية للشعبين الشقيقين .

وكان لهذه الثورة مردودها على الحياة الموسيقية والفنية بمختلف أشكالها وصورها ، وعلى سبيل المثال لنأخذ أعمال (جوزيف مانس) في مجال التصوير ، والرسام (كارل بركينا) في مجال المدرسة



الويس سوير





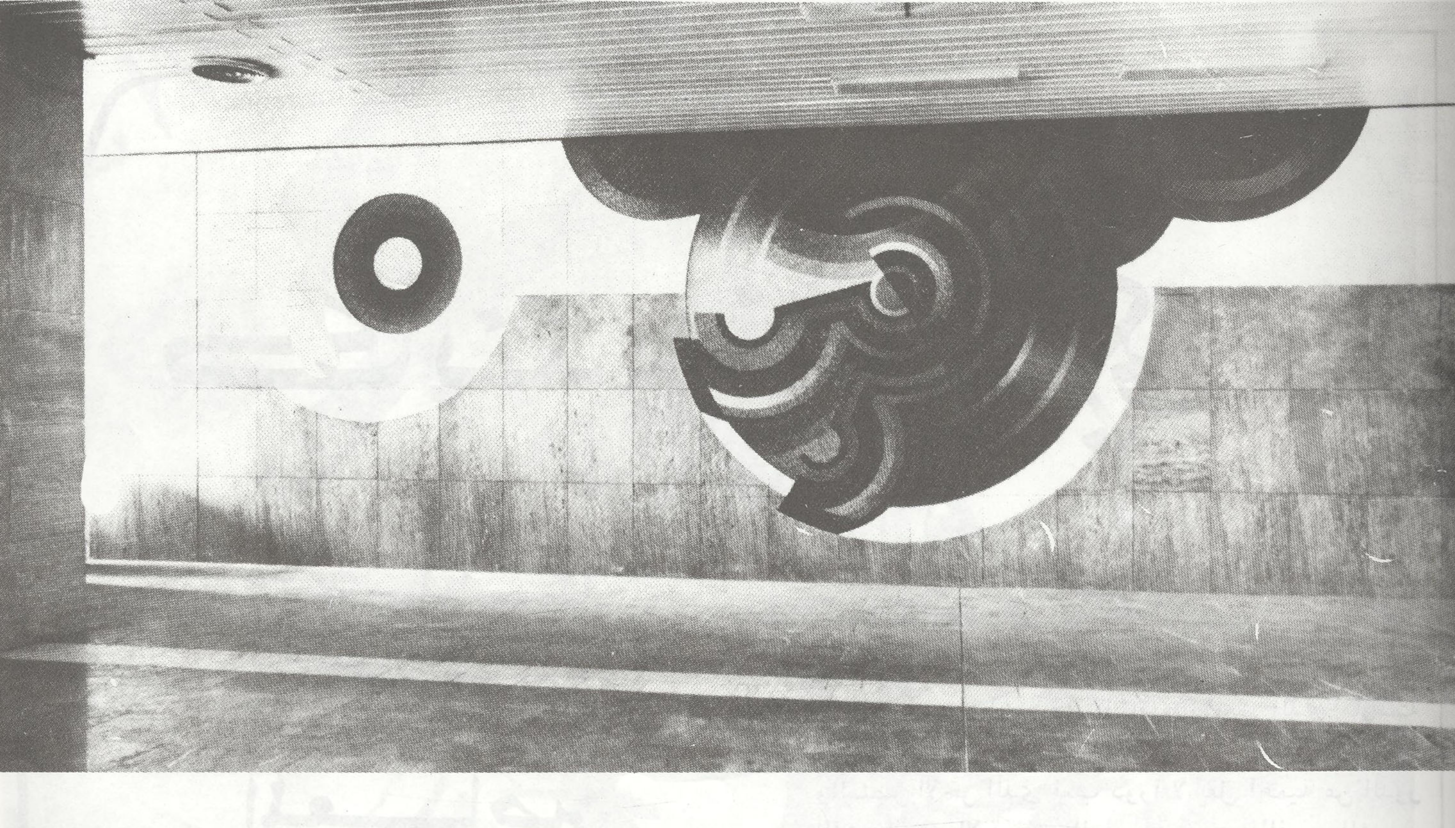
لوحات جدارية في المكاتب

الواقعية لفن التصوير ، وكذلك نبغ من بين هؤلاء الفنانين (جوزيف فاكلاف) (١٨٤٨ – ١٩٢٢) صاحب التحف الاثرية المختلفة المستوحاة من التراث الوطني ، وتشاهد لوحاته في وقتنا الحاضر من مختلف المعارض في (براغ) ، كذلك تبدت الميول الانطباعية والرمزية في نهاية القرن التاسع عشر وقبيل الحرب العالمية الاولى ، وظهرت في أعمال (انطونين سلافيشاك) (١٨٧٠ – ١٩١٠) و (جان بريسلر (١٨٧٢ – ١٩١٨) و (اتاكار كوبان) (١٨٨٣ – ١٩٦٩) وهو الذي قضى ردحا من حياته في فرنسا ، كما برز الى الساحة جيل جديد من الانطباعيين والتكعيبيين ومن أشهرهم (اميل فيللا) (١٨٨٢ – ١٩٥٣) ومن ثم برز الى الوجود في أوائل القرن العشرين (الفن الجديد) حيث تضافرت من خلقه جهود مختلف الفنانين من رسامين ونحاتين ومهندسين معماريين ، ونذكر منهم الرسام (الفونس موخا) صاحب اللوحات الاعلامية لمسرح (سارة برنارد) والنحات التشيكي (لادبسلاف شالون) (١٨٧٠ – ١٩٤٩) صانع تمثال المعلم (جان هس) المنصوب في الحي القديم من (براغ) .

أما في مجال الادب فقد برز الى الوجود عدد كبير من الكتاب التقدميين ومن دعاة السلام والديموقراطية خلال الحربين العالميتين الاولى والثانية .

اجتازت البلاد التشيكية – السلوفاكية في أوائل العشرينات مرحلة سياسية خطيرة ظهرت آثارها على الفنون والآداب بشكل بارز ، ففي عام (١٩١٨) عقد أول مؤتمر يطالب بالحرية والاستقلال ، وصدر البيان المشهور الذي وقعه (٢٢٢) من أعلام النخبة التشيكية من كتاب وأدباء وعلماء وفنانين وعلى رأسهم (الواز جيراسيك) و (اجاروسلاف كفابيل) ، ويطالب هذا البيان بحق تقرير المصير للشعب التشيكوسلوفاكي وكذلك يطالب باجراء اصلاحات اقتصادية واجتماعية في البلاد ، وكان بين موقعي البيان المذكور لفيف من الحزب الاشتراكي الثوري .

كذلك كان لانتصار ثورة اكتوبر العظمى في روسيا



لوحات جدارية في المكاتب

أثرها البارز على الاتجاهات الوطنية عند التشيك والسلوفاك .

وفي عام (١٩١٨) احتفل بميلاد الجمهورية التشيكوسلوفاكية وتم الاتفاق على اقامة الدولة الحديثة بين الشعبين الشقيقين ، وبدأت الطبقة العاملة تحتل مكانتها ، وتحقق بعضا من مطاليبها وآزرها في ذلك عدد كبير من أهل الفن والادب الاشتراكيين الديموقراطيين والشيوعيين .

وفي الثلاثينات تألفت جبهة شعبية من المثقفين والفنانين هدفها الاول مكافحة الفاشية والحيلولة دون وقوع الغزو النازي .

أما ما حدث بعد ذلك فهو معلوم وكذلك ما يحدث اليوم من وقائع سريعة مذهلة .

يشير الكاتب في ختام مقاله الى الانجازات الكبرى التي حققتها الدولة الاشتراكية على الصعيد العلمي والفني ويقول :

[أصبحت تضم تشيكوسلوفاكيا أكبر عدد من القراء في العالم، ويؤكد بيان أصدرته منظمة اليونسكو أن هذه الدولة الفتية تعتبر سابع دولة في العالم من حيث الترجمات من اللغات الاجنبية] .

وفي السبعينات وحتى منتصف الثمانينات صدرت سلسلة طويلة من أعمال كتاب مسرحيات وروايات وقصص للاطفال ومسلسلات تلفزيونية وأناشيد وموسيقى جاز ورسوم مختلفة .

ومن الواضح أن اهتمام الجمهور بالفنون التشكيلية قد ازداد زيادة كبيرة بين سنة وأخرى ، اذ تدل آخر الاحصاءات على أن معارض (الفنون الجميلة) قد ازداد عددها خلال العشرين سنة الماضية من (٩) معارض الى (٤٠) معرضا عام (١٩٨١) وتعاظم اقبال الجمهور على مشاهدتها وبلغ عدد اللوحات التي عرضت (٩٠٠٠) ألف لوحة ، وارتفع عدد الزوار من مليون ونيف الى (٤) ملايين ويزيد وهذا يدلك على مدى ارتفاع نسبة التذوق الفني الجمالي عند هذه الجماهير .

أما النحاتون فقد أقاموا نصبا كثيرة في الحدائق والمحلات العامة بنسبة كبيرة ، وجرى في الوقت نفسه ترميم العديد من الآثار المشهور .

ويمضي الكاتب في تعداد المنشآت الفنية والمسارح ودور السينما بالتعاون مع نقابات الفنانين . كما توجهت الدولة الى التعاون الثقافي والفني مع جميع دول العالم تعزيزا منها لروح الاخوة بين الشعوب والسلام العالمي وارتقاء الانسان نحو الافضل .

كاندينسكي

وتجديد لغة الفن المعاصر

رضا حسحس

كان (كاندنيسكي) قد بلغ الثلاثين من العمر عندما وصل الى (ميونيخ) عام (١٨٩٦) ، وكان قد ترك منصب أستاذ في كلية الحقوق في جامعة (موسكو) ليحقق حلم طفولته في أن يكون مصوراً ، وليصبح الفنان المجدد الاول الذي غير تغييراً جذرياً في لغة التصوير الحديث ، وكي يصبح رائداً للفن التجريدي في مستهل القرن العشرين .

ولد كاندنيسكي في (موسكو) عام (١٨٦٦) أي قبل ولادة بكاسو بخمسة عشرة عاماً ، لأسرة تمتد في أصولها من جهة والده نحو (سيبريا) ووالده بالذات من بلدة على الحدود الصينية ، وكانت إحدى جداته من طرف أمه أميرة أسيوية ، وامه ولدت في موسكو .
رغب كاندنيسكي أن يكون موسيقياً ، وهي حقيقة من الحقائق الهامة التي احاطت بشخصية الفنية ، وعندما بلغ العشرين من العمر ، ذهب الى جامعة (موسكو) لدراسة الحقوق والعلوم الاقتصادية ، وهذا العام بالذات يحدث احتكاكه الأول بالفن الروسي القديم ،

وقد صرح من آن لآخر بالتأثير العميق الذي مارسته على تطوره الفني إيقونات العصور الوسطى الروسية ، والعنصر الآخر الذي لعب دوراً لا يقل أهمية عن الدور الذي لعبته الأيقونات الروسية ، هو الفن الشعبي الروسي الذي تعرف عليه أثناء دراسته الإتنوغرافية الاستطلاعية في أرجاء الأقاليم الروسية الشمالية عام (١٨٨٩) ، وفي هذا العام بالذات درس فن المعلمين الكبار في (موسكو) و (بطرسبرغ) وقام بزيارته الأولى لباريس ، ليعود اليها مرة ثانية عام (١٨٩٣) ، وهو العام الذي حصل منه على شهادة الحقوق من جامعة موسكو .

لقد حمل (كاندينسكي) أبحاثه في الخصائص الانفعالية والنفسية للون والشكل ، والخط الى الدرجة التي وصل فيها الى استقصاء للمادة الموضوع وللعناصر التمثيلية للشكل ، [مشهد جبل وكنيسة عام (١٩١٠) من كتاب الموسوعة التعبيرية] .

وتنحل مساحات اللون واشكال المنظر الطبيعي الى عناصر بنائية خيالية من أي تحولات أخرى يمكن ادراكها ، وتحليل أشكال الاشياء المرسومة لا تساعدنا في التعرف على الصورة كصورة ، إن التركيز ينصب هنا على الانطباع الذي تصنعه الطبيعة ، وهو واحد من أهداف التعبيرية للوصول الى التكثيف في التعبير ، ويعتبر (كاندينسكي) بأن اللون والشكل عنصران كافيان للتعبير عما تريد أن تحمله اللوحة الى المشاهد .

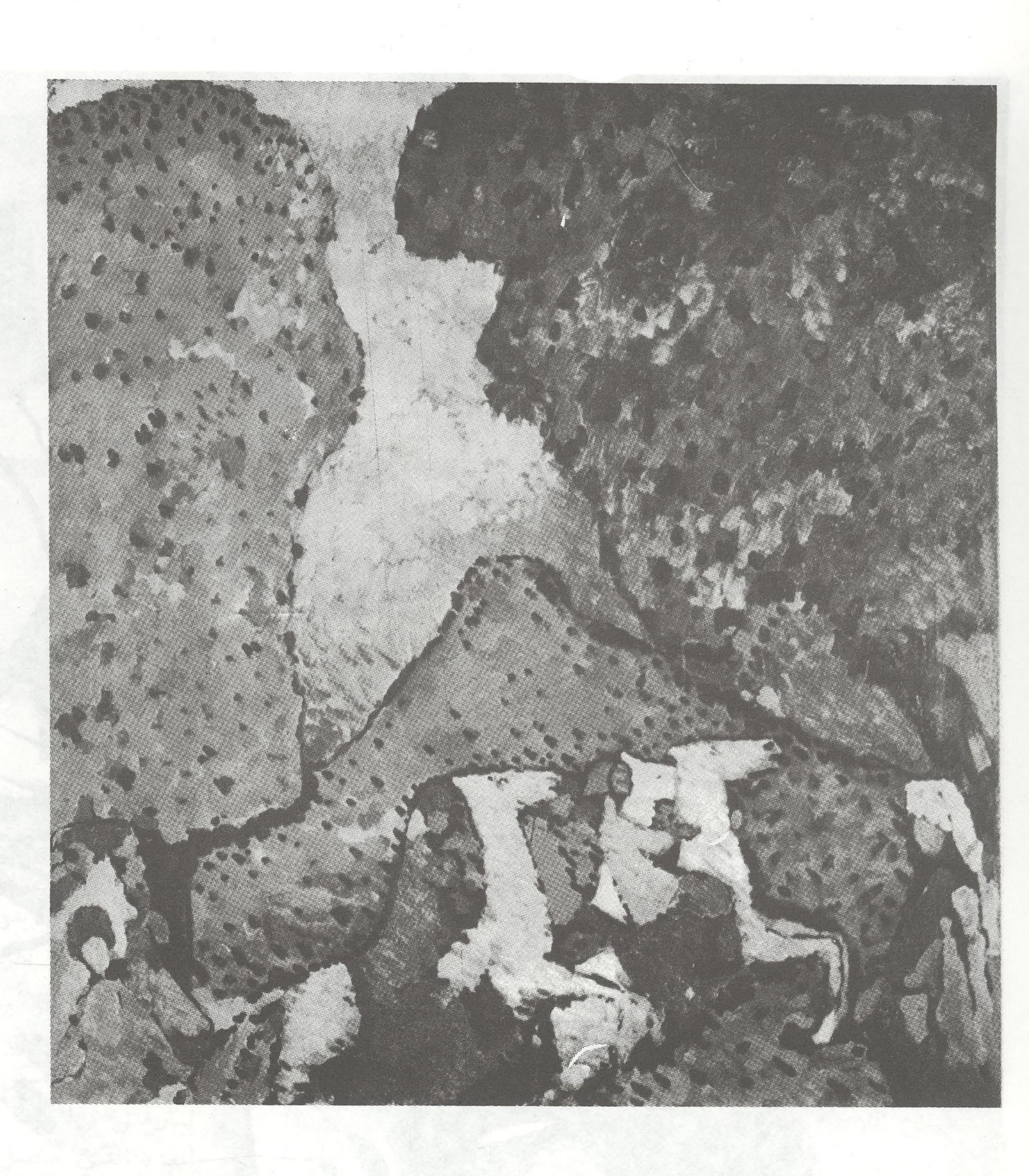
[.... كما ان الموسيقى تتأثر على نحو فعال بالروح ، كذلك الشكل واللون ، ويعرف الجمال بانه : تحقيق التوافق الناجح ، ما بين الضرورة الداخلية ، وبين المغزى التعبيري] .

كاندينسكي

[.... لم أكن قادراً أبداً على جعل نفسي تستعمل شكلاً يجيئني عن طريق المنطق ، بل الذي يصدر عن مشاعري المحضة ، كل الأشكال التي استعملتها قد جاءت لي طوعاً ، فهي تعرض نفسها علي بشكل ناجز ، كل ما علي فعله هو استنساخها ، أو تاتي أثناء العمل وتثير دهشتي ، كل ما تعلمته هو كيفية ممارسته درجة ما من التحكم على قوة الخيال عندي ، لقد دربت نفسي على أن لا أتركها تذهب هكذا وعلى أن لا اترك الفنان للقوة التي في داخلي ، دون أن أوجهها] .

وفي عام (١٩١٤) يصل (كاندينسكي) لوسائله التكوينية الى درجة الكمال ، يبدأ البحث عن (عناصره التكونية) ولكي يمزج بين الواعي واللا واعي . ولا يتردد في آن يتخذ الموسيقى كمقياس له . الاعمال التشكيلية العظيمة ، هي تأليفات سيمفونية . يلعب فيها العنصر اللحني ، دوراً تابعاً غير متكرر . وينهي (كاندينسكي) أطروحته بالتمييز ما بين ثلاث مصادر من الإلهام :

١ ــ انطباع مباشر عن الطبيعة الخارجية .
وادعو ذلك (انطباعاً) .



كاندينسكي

٢ ـ تعبير عفوي لا واع الى حد كبير ، ذو طبيعة داخلية لا مادية (روحية) .
وادعو ذلك (ارتجال) .

٣ ـ تعبير كشعور داخلي يجري تشكيله على نحو من البطء والتروي ويتم العمل عليه تكراراً وعلى نحو دؤوب .
وادعو ذلك (تكوين) ، يلعب الغرض الداعي ، معداً طاغياً هنا ، ولكن لا يظن شيئاً من هذه الحسابات على اللوحة ، فقط الشعور .

من العدد الأول تظهر لوحات (كاندينسكي) حتى عام (١٩١٠) .

من الثاني تنساب الأعمال التجريدية التعبيرية من عام (١٩١٠ ـ ١٩١٢) .

ومن الثالث تظهر الأعمال التجريدية البنائية (الانشائية) بدءاً من عام (١٩١٢) .

ـ [لقد كانت كلمة تكوين عقلاني روحياً ، اصبحت هدفاً لحياتي .] .

ـ [لقد كان لها تأثير الصلاة على نفسي .] .

كانت ارتجالا (كاندينسكي) هي الأعمال السباقة للفن (اللا شكلي) للوقت الحاضر (من عام ١٩٤٥ حتى الآن) ، و (التكوينيات) هي السباقة للفن الانشائي .

إن (كاندينسكي) الآن لفي سيطرة كاملة على وسائله ، وتستقر الألوان ، وكما لو أنها على سطح متسق متنوعة باشكالها الداخلية ، وبحيث تستحضر مستويات سطوح وأجواء مختلفة ، أن الأثقال فهي موزعة بحيث لا تخلق مركزاً معمارياً معيناً للوحة ، قد يكون (كاندينسكي) قد تحاشى بذلك حضور ما هو تزييني ، وأصبح ممكناً له إزالة كل شيء له علاقة بالأشياء الطبيعية .

ـ [.... اللوحة تتكلم بلغة الأسرار . ليس هذا معنى كافياً بذاته ؟ اليس هو الغرض الداعي أو اللا واعي للحافز الاضطراري للخلق] .

هذا ما نساءل عنه كاندينسكي عام (١٩١٠) وهو



كاندينسكي

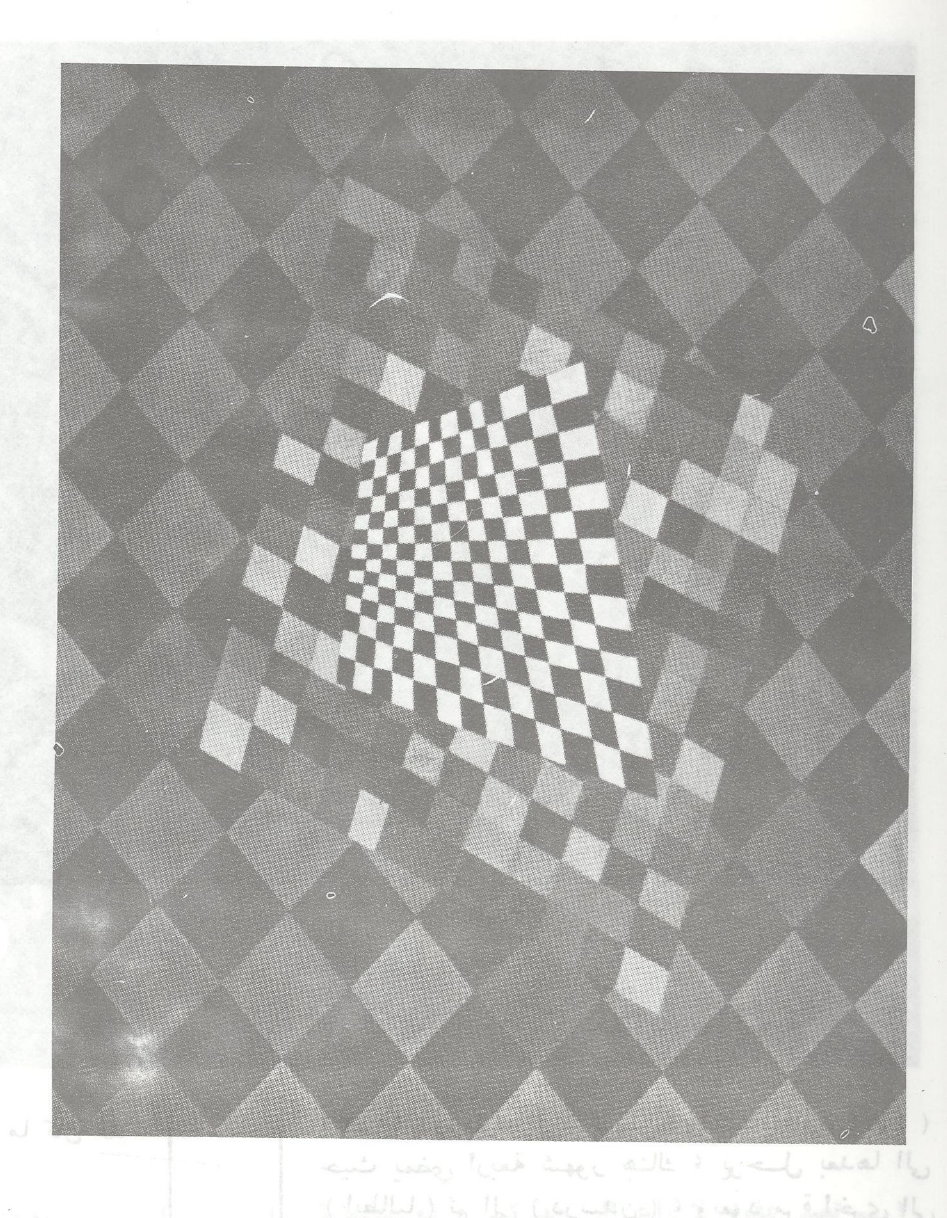
يعرف الجواب الآن ، لقد وصل الى ذروة ما كان قد اطلق عليه اسم « التجريد التعبيري »] .

وفي عام (١٨٩٥) أي عندما بلغ الواحد والعشرين من عمره حضر معرض الانطباعيين الفرنسيين في (موسكو) للمرة الأولى في حياته ، وهو حدث سيلعب دوراً هاماً على فنه في المستقبل ، وهو العام نفسه الذي يقرر فيه التخلي عن كل ما له علاقة بالحقوق ليتجه نهائياً نحو الفن .

عندما وصل (كاندينسكي) الى ميونخ ، كانت هذه المدينة كعبة الفنانين المبدعين ، يتجهون إليها من كل أقطار أوروبة ، وقد بدت له مكاناً مناسباً تماماً ليبدأ فيها دراسته الجدلية للفن ، وتخبرنا صديقته وتلميذته المصورة (غبرييل مونتر) بأنه في عام (١٨٩٦) عزم أمره ووصل الى تصور حاسم باتجاه هدفه الفني ؛ وبعد ثلاث سنوات من الدراسة يحصل على دبلوم في التصوير الزيتي من أكاديمية الفنون الملكية في ميونخ ، وهي من العوامل الأخرى التي لعبت دوراً حاسماً في تطوره الفني ، هو زيارته الى (بارس) في خريف عام (١٩٥٢) وزيارته الى (تونس) في شتاء عام (١٩٠٤) حيث يمضي اربعة شهور هناك ، يرحل بعدها الى (ايطاليا) ثم الى (درسدن) ، ويعود مرة أخرى الى (باريس) عام (١٩٠٦) ويمضي سنة كاملة هناك ، ليذهب في عام (١٩٠١) الى برلين حيث يمضي بضعة شهور ويعود بعدها الى (ميونيخ) فيمضي ست سنوات كاملة .

ويكتسب (كاندينسكي) أثناء هذه الرحلات العديدة والمتنوعة الخبرات الهامة التي تساعده في أهدافه في البحث والتعلم حتى يأتي عام (١٩٠٨) . ويكون قد مر أسلوبه بعدد كبير من المراحل التطورية بدءاً من الأكاديمية مروراً بانتقالية أسلوبية تأثرت بالفن الشعبي والانطباعي ، وما بعد الإنطباعي وحتى يصل الثامنة والثلاثين من العمر ، ويبدأ باظهار منتوجات خبراته ؛ وتشكيل مواقفه بعلاقتها بفن التصوير ، وما يحمل هذا الفن من إمكانات لا محدودة .

إن الذي رآه (كاندينسكي) في هذه السنوات التحضيرية معرضاً للانطباعيين ، الذي لم يكن قد رأى

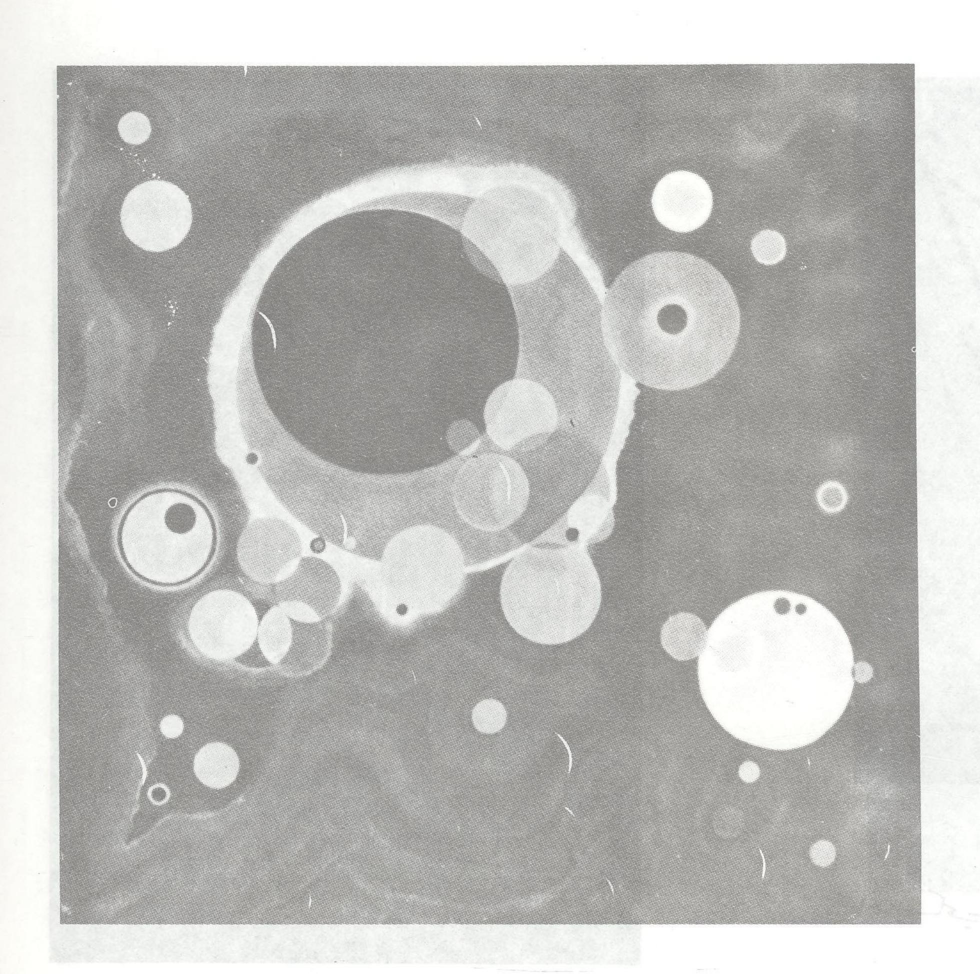


كاندينسكي

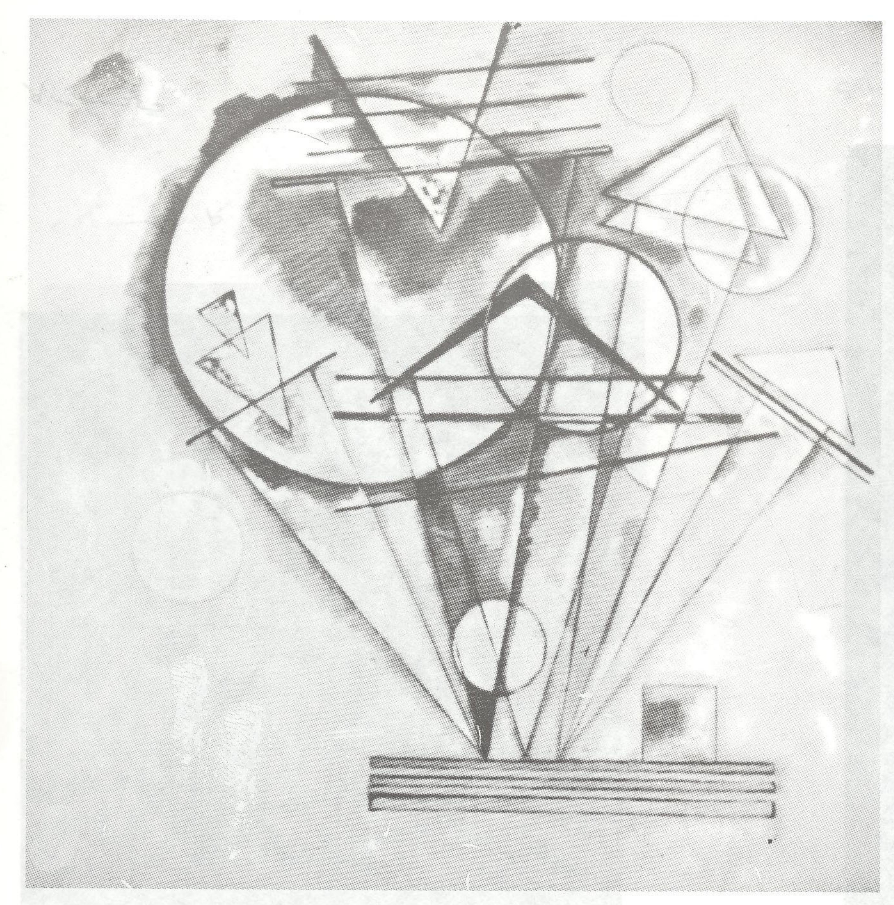
قبله سوى الفن الواقعي والروسي بالتحديد ، ويخبرنا كيف كان بمضي ساعات طويلة أمام بورتريه (فرانزليست) لريبين ، وكيف كان يتأمل ذراع هذا الموسيقي الكبير في اللوحة ، وفجأة يكتشف في معرض (الانطباعيين) لوحة مدينة (كومة القش) ، في البدء لم يستطع أن يدرك أو يميز ما تمثله هذه اللوحة ، - [وبدا ذلك ، مؤلماً لي ، وعتبرت أنه ليس من حق الفنان أن يصور شيئاً لا يمكن تميزه ، وبلادة ذهن ثبت بأنه موضوع اللوحة غائب .] .

وفي كتابه [ما يخص الروحاني في الفن] يعلن (كاندينسكي) بأن ما تيس هو أعظم فنان فرنسي شاب، وبأن (بيكاسو) فنان عظيم آخر في باريس ، تخلو لوحاته من أي جمال تقليدي . [ماتيس - اللون] ، و [بيكاسو - الشكل] ، ويقف عندهما باعتبارهما رواد إتجاه عظيم في الفن . ويعرض في هذا الكتاب اطروحته النظرية باعتبارها التسويغ النظري الأدنى [للفن اللا الموضوعي / ،] ويشعر أثناء كتابته لهذه الافكاربأن الفن يتجه الآن نحو آفاق جديدة ، لم يكن معروفة من قبل ، وكأن الجنس البشري بالذات يتحرك باتجاه حقبة جديدة كلية ، إنه الكشف والتنبوء الذي يخط لمصير جديد . وعقيدة جديدة للفن .

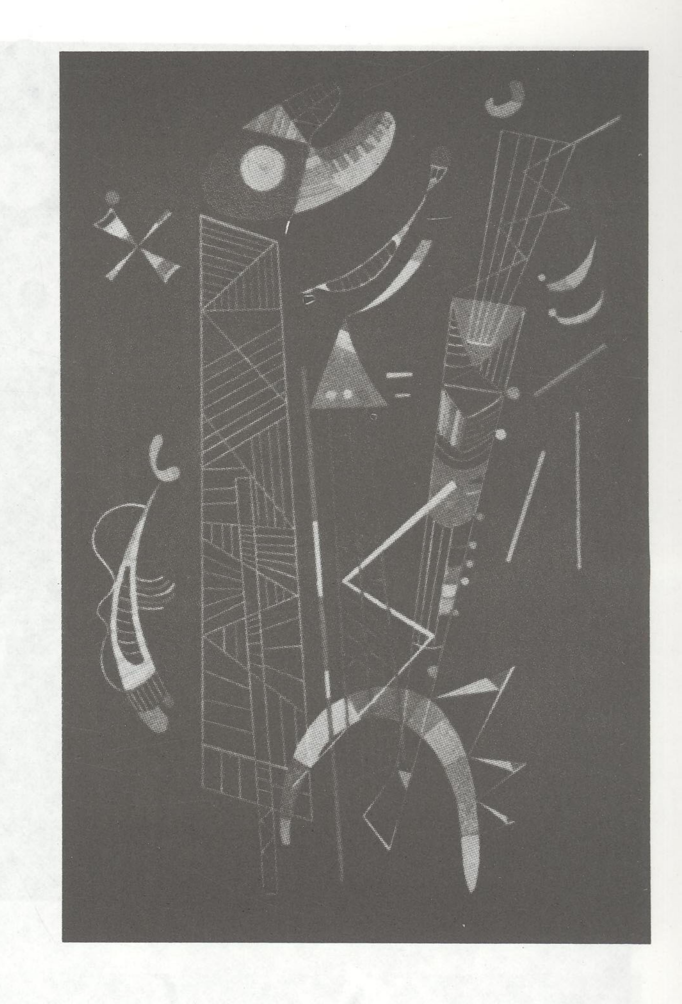
لقد كانت فكرة التجريد قد بدات بالظهور في (ميويني) عام (١٨٩٨) ، ويكتب احد النقاد قائلاً بأن : [الفنانون يتفون الآن على عتبة تطور جديد يختلف تماماً عما سبقه ، فن جديد بأشكال لا تقصد معنى ما ، ولا تصور شيئاً بين الأشياء ، ولا تذكرنا بأي شيء ، ولكنها تحركنا في أعماقنا بقوة لم يسبقها إليها سوى أصوات الموسيقى القادرة على ذلك .] .



كاندينسكي



كاندينسكي

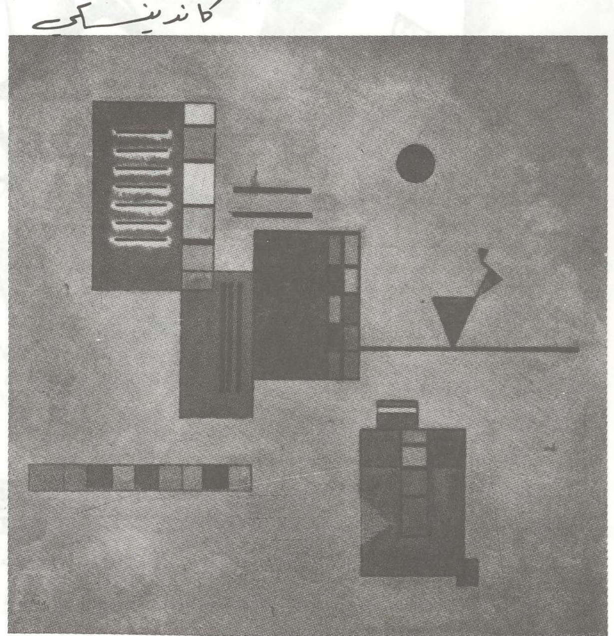


كاندينسكي

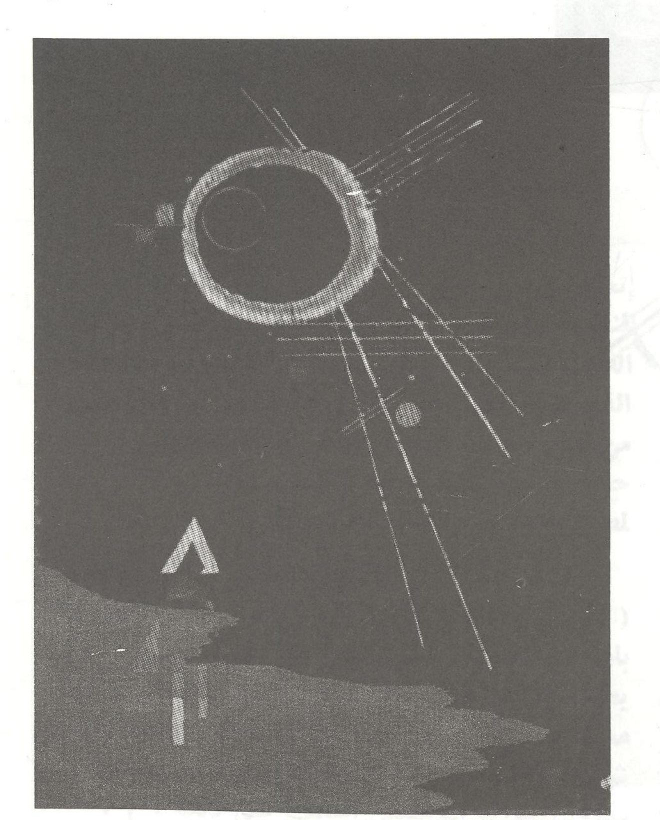


كاندينسكي

كاندينسكي



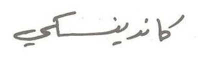
كاندينسكي





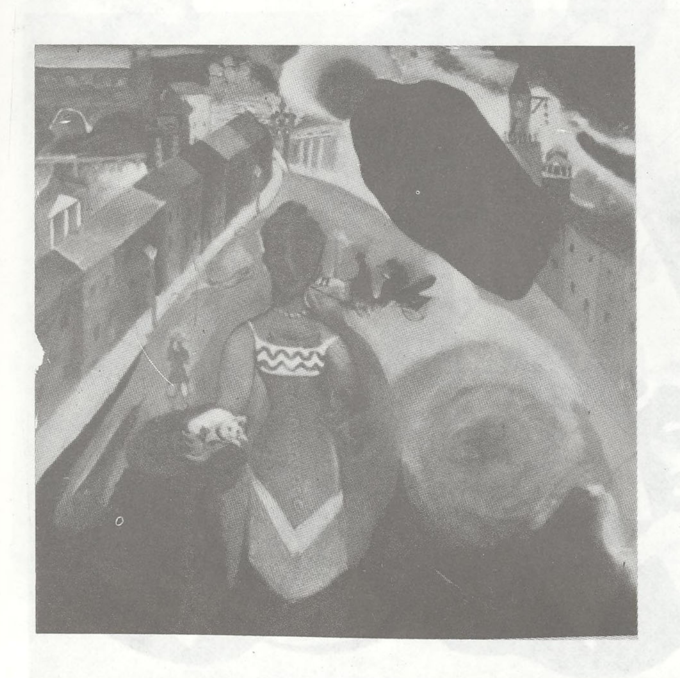


كاندينسكي





كاندينسكي









كاندينسكي



كاندينسكي

كاندينسكي

كاندينسكي

وها هو (كاندينسكي) يتكلم عن (أوبرا فاغنر) عندما حضرها للمرة الاولى ، وكأنها الأوبرا التي صورت لوحة (موسكو) ساعة الغسق التي حلم بتصويرها .

ـ [لقد بدت لي لوهنغرين التحقيق الكامل (للوحة موسكو) ، آلات الكمان ، النغمات الخفيضة العميقة ، وآلات النفخ على وجه خاص ، قد جسدت لي وقع ساعة الغسق بكاملها ، فرأيت كل الواني في عين عقلي ، خطوط هائجة بل مجنونة تجر نفسها ، فيبدأ العمل بكد وداب حتى ساعات متأخرة من الليل لا يوقفه عن عمله سوى الإنهاك الجسدي فيذهب الى سريره وينـام ، ـ [إن الأيام التي لا أعمل فيها اعتبرها اياماً ضائعة ، ويبث ضياعها العذاب في نفسي .] .

« ... إن الانسان في أغلب الاحيان أشبه بالصرصار المتروك مقلوباً على ظهره ، يحرك بأرجله الصغيرة بتوق صامت ، يتشبث باية خوصة يمدها له شخص آخر ، معتقداً على الدوام بأنه سيجد خلاصه في هذه الخوصة ،

في ايام (شكس) ، كنت أسأل نفسي عن الذي تركني مقلوبا على ظهري ؟ اي يد يمكنها أن تمسك بالخوصة أمامي ، وتخطفها بعيدا عني ثانية ؟ أم أنني مطروح على ظهري على أرض مغبرة ، بين الجيد والرديء اتطلع للخوص التي تنمو حولي « بطوعها » ؟ كم شعرت على كل حال بهذه اليد على ظهري ، وبعدئذ يد أخرى تضغط على عيوني فأجد نفسي ، في ظلمة ليل حالك ، في الأثناء التي تشرق فيها الشمس .

ان هذا الجواب الذي يوجه عملي الآن هو الطبيعي والبسيط تماما ، وقـد أنهى العذاب الغير ضروري للمهمة الباطلة التي وضعت داخليا نفسي فيها رغم استحالة تحقيقها .

لقد أزال هذا الجواب كل عذاب ، فصعد نتيجة ذلك ، فرحي في الطبيعي ، وفرحي في الفـن ، الى الذرى التي لا يثيرها أي اضطراب ، ومنذئذ وأنـا قادر على التمتع بعناصر هذان العالمان الى اقصى حد ، وانضم الى هذه المتعة شعور هائل بالعرفان .

لقد حررني هـذا الجواب ، وفتح أمامي عوالما جديدة ارتعش كل ما هو موات : لا القمر والنجوم والغابات والأزهار فقط ، بل وعقب سيجارة مطفأة ومرمية في المرمدة ، ونتفة لحاء شجر تجرها نملة وسط أعشاب ساقطة ، بفكاها القويان نحو وجهات غير مدونة لكنها ضرورية ، وصفحة تقويم تمتد يد واعية نحوها ، فتنتزعها بقوة عـن الصحبة الدافئة لصفحات أخرى .

[كل شيء كشـف لي عن وجهه ، عـن أعماق وجوده ، وعن روحه السرية الصامتة . اللامسموعة في اغلب الأحيان ، كل نقطة ساكنة أو متحركة ، كل خط حي على السواء ، قد كشف لي عن روحه ، كان كافيا لي أن أحيط بكل وجودي وحواسي بامكانية وجود هذا الفن الذي يدعونه اليوم (التجريدي) تباينا مع (الموضوعي)] .

لقد ألح كاندينسكي على أن باستطاعة الفنان ان ينقل أفكارا وأحاسيسا بواسطة لغة اللون ، بالقوة ذاتها التي تستطيع أن تنقلها الخطوط والأشكال ، الألوان والأشكال ذاتها توقظ [(بذات روحية) . وما على المشاهد سوى النظر الى اللوحة ، كتصاحب مـن اللون والشكل يعكس حالة روحية لا واقعـا خارجيا] .

ويقول كاندينسكي أيضا : [الطبيعة ودراسـة الطبيعة ، هما شيآن أقل أهمية كثيرا ، من موقف الفنان تجاه علبة ألوانه] .

لم أجرؤ على القول بأن (فاغنر) قد صور موسيقيا (ساعة الغسق) ؟ لكن أصبح واضحا لي تماما بأن الفن عموما هو أقوى جدا مما كنت أدرك ، وبأن باستطاعة التصوير أن ينمي القدر ذاته من القوة التي للموسيقى .

ولفهم نظرية (كاندينسكي) في الفن من الضروري لنا أن ندرك مفهومه عن العمل الفني في أفكاره النظرية : [يتضمن العمل الفني عنصران : (العنصر الداخلي) ، و (العنصر الخارجي) الداخلي هو العاطفة في نفس الفنان ، وهي عاطفة تنزع نحو اثارة عاطفة مشابهة عند المشاهد] .

ويفصل عالم الطبيعة عن عالم الفن قائلا :

[لقد وصلت الى الجواب البسـيط من خلال الشعور والتفكير بأن مرامي الطبيعة ومرامي الفن هما جوهريا وعضويا وبحكم القانون الكوني شيئآن مختلفان ، ولكنهما متساويان بالقوة وبالعظمة] .

ولكنني شعرت بدهشة وحيرة بأن اللوحة لا تشد اليها الناظر فقط ، بل وتطبع نفسها على ذاكرته البصرية على نحو يتعذر محوه ، وتطفو أمام العين حتى آخر التفاصيل . لقد كان صعبا عليه في ذلك الوقت أن يستخلص من هذه التجربة أبسط النتائج، ولكن الشيء الذي كان واضحا له كلية ، هو القوة الفائقة لباليه الألوان ، وكان ذلك خافيا عنه حتى ذلك الوقت .

وتحضره أعمال (رامبرانت) فيكتشف فيها عنصرا يجعل هذه الأعمال (تستديم طويلا) : هذا التقسيم العظيم للمضيء والمعتم ، وهذا المزج بدرجات اللون الثانوية في الأجزاء الكبرى في اللوحة ، تزيد من قوة تأثيرها ، كالتأثير العظيم لتقابل الأصوات في الموسيقى، فتذكره بأبواق (فاغنر) أو تكشف له ، عن الامكانات الجديدة ، وعن القوى الفائقة للون بذاته وعلى الخصوص ، زيادة كثافة قوة تأثير الألوان بتجاورها ، أي بوضعها في حالة من التناقض ، وتكشف بالحال عن مصادرها على بالية الألوان ، ويكتشف بأن هذا التقسيم في لوحات (رامبرانت) يعطيها خصوصية لم يرها من قبل ، ويشعر بأن [هذا التقسيم الساحر ، يخلق فيها عنصرا كان غريبا عليه بالأصل وبعيدا عن متناول فن التصوير] الا وهو عنصر [الزمان] .

ويحاول (كاندينسكي) تطبيق ذلك في عدد من لوحاته ، بحيث يدفن في كل جزء من أجزاء اللوحة عددا لا محدودا من تونات اللون الخفية ، والتي يجب أن تبقى مستورة في الأجزاء الغامقة على الخصوص ولا تظهر نفسها الا مع مرور الوقت وعلى نحو يهم المشاهد الدارس ويزداد بعد ذلك صرح قوتها السرية .

ولكنه يكتشف فجأة بأنه يعمل بمبادىء(رامبرانت) فيحمل له هذا الاحساس خيبة قوية لكونه لا يعمل بقواه الخاصة ، ويشعر بأنه يمتهن عناصر عزيزة عليه الا وهي : [الخفي ، الزمان والسري] .

وهكذا يغدو اللون شكلا مستقلا من أشكال التعبير ، والمحسوس ليس سوى الجسر ما بين المادي واللامادي .

والمنازل والأشجار بالكاد أن تترك تأثيرا على افكاري ، استعملت سكينة الألوان كي أفرش الخطوط ولطخات اللون على قماش اللوحة ، فأتركها تغني صادحة قدر ما أستطيع .

ولم تحدث قطيعة (كاندينسكي) مع الواقع الموضوعي الا مع حلول عام (١٩١٠) ، حيث صور لوحته التجريدية الأولى ، أما أعماله السابقة فقد كانت لا تزال تحمل حضور الموتيف الطبيعي ، ان كانت تستغله لأهداف أخرى لها علاقة بمسألة طريقة رؤيته للفن ، وتملي صوره هذه بتصاحب قوي ، من الألوان: الاخضر الناصع ، والعفن واللون الأبيض والاحمر القرمزي ، والأسود والأصفر الترابي ، الوان ذكرته عندما كان في الثالثة من عمره .

ويتم وصف الأشكال في هذه اللوحات بايجاز كبير وبواسطة سطوح ومستويات اللوحة ، والنقاط والخطوط والضربات القصيرة ، لم يعد الموتيف الطبيعي أكثر من وسيلة لتحرير قوة اللون [لوحة كنيسة كتاب التعبيرية] ، ويصبح الموضوع المرسوم أقل أهمية بالمقارنة مع التناغمات اللونية ، [لوحة منظر طبيعي وبراج] .



كاندينسكي

الفارس الأزرق

ترجمة : عطيفة كيّالي

مقدمة :(١)

يخص متحف (كونست) في مدينة (برن) بين الحادي والعشرين من تشرين الثاني من عام (١٩٨٦) والخامس عشر من شباط ١٩٨٧) ، معرضا لحركة (الفارس الازرق الفنية) اظهارا منه لاهميتها ،واحتفالا بالذكرى الخامسة والسبعين لظهورها ، وانها لمناسبة تصلح للتذكير بما تنطوي عليه هذه الحركة ، وللتعريف بزعيميها الرئيسين اللذين كانا وراء ظهورها وهما : ڤاسيلي كاندينسكي (١٨٦٦ – ١٩٤٤) و (فرانز مارك) (١٨٨٠ – ١٩١٦)(٢) .

(١) نشرت في عدد شهر كانون الاول عام (١٩٨٦) من مجلة (اويل) السويسرية .

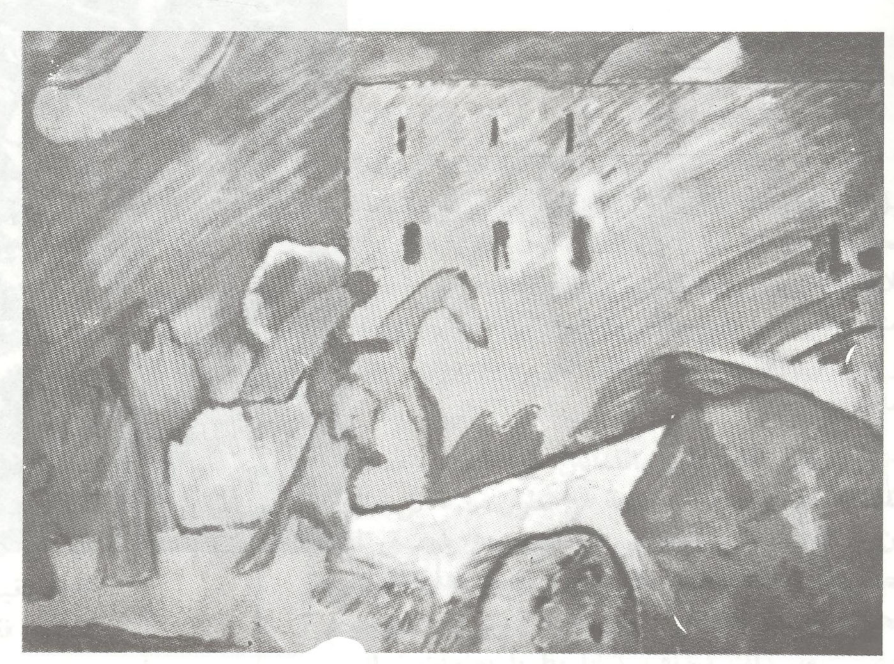
(٢) ان الفرس هو رمز الانطلاق ، في اعتقاد مصوري هذه الحركة ، فهو ينظر الى اللانهاية ، ويدير ظهره للماضي ، معبرا عن الاماني الاكثر عمقا في نفس المصور ، وكانه يقول : [ماذا يمكن ان نفعل لنتمتع بالسعادة غير ان ننسى كل شيء ، وغير ان نقيم حاجزا بين الماضي والحاضر ؟] .. ومن هنا استقت هذه الحركة اسمها (الفارس الازرق) رمزا للانطلاق والتجديد.. ولوحة الفرس (باللون الازرق) هي من تصوير (فرانز مارك) .

المقالة :

قرر (كاندينسكي) بعد دراسات لمادة الحقوق في الروسيا استمرت حتى بلغ الثلاثين أن يكرس نفسه كلية لفن التصوير ، لذلك استقر في ميونيخ في عام (١٨٩٦) حيث تابع دروس مدرسة الفنون الجميلة ، وغدا بسرعة شخصية هامة من شخصيات الطليعة في هذه المدينة ، ثم اشترك ، في عام (١٩٠١) في انشاء جماعة (الكتيبة) التي قدمت حتى عام (١٩٠٤) اثني عشر معرضا . ومضى (ڤاسيلي كاندينسكي) ، المفتون بالفن الشعبي وبالاساطير ، في التعبير عن نفسه بأسلوب أصيل ، صارخ التلوين ، وغني . واشترك بعد هذا ، في عام ١٩٠٩ ، في انشاء جماعة جديدة سمت نفسها (جماعة العذرية الجديدة) وهي الجماعة التي غدا رئيسها ، ولقد أثارت معارض هذه الجماعة انتقادات حادة حين أخذوا عليها حداثتها ولا قوميتها .

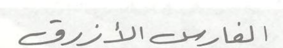
ودعا (فاسيلي) كاندينسكي (في عام ١٩٥١ ، كلا من (براك) و (دوران) و (ڤان دونغان) و (بيكاسو) و (فلامينك) الى عرض أعمالهم في (ميونيخ) ، وعلى الرغم من وجه الى فن هذه الجماعة من نقد ، فان (فرانز مارك) الفنان الشاب ، المفتون بمعرضها قد اتصل بكاندينسكي وانضم الى الجماعة في كانون الثاني من عام (١٩١١) .

الفارس الأزرق - فرانز مارك



الفارس الأزرق

الفارس الأزرق ـ أوغوست ماك


الفارس الأزرق



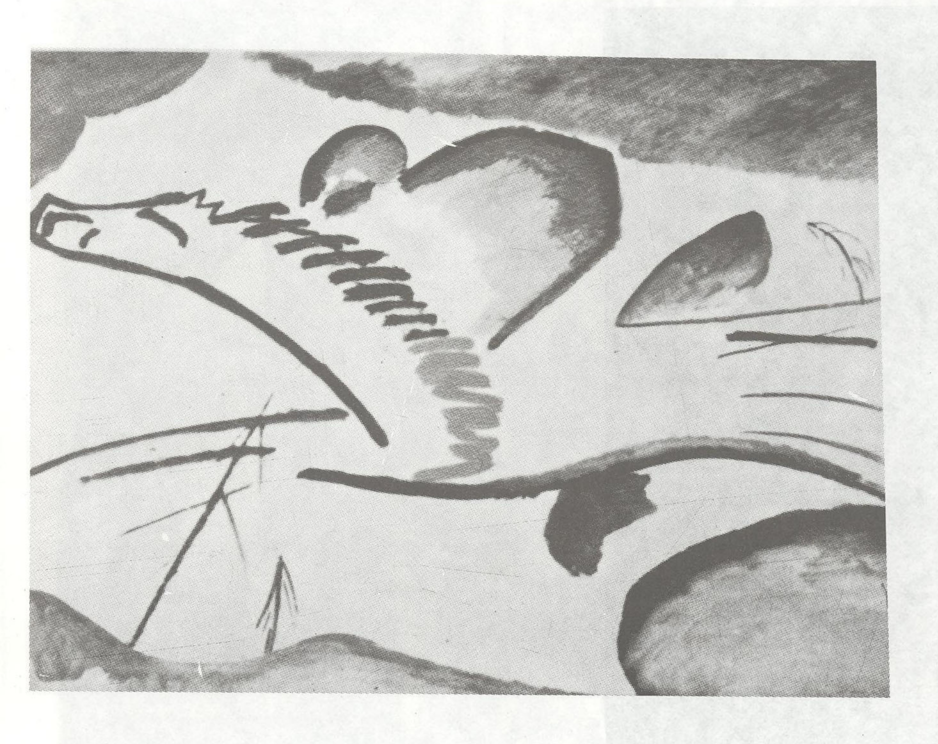


الفارس الازرق - أوغوست ماك

كان (فرانك مارك) قد بدأ دراسات في اللاهوت قبل أن ينصرف بكليته الى التصوير ، وكان فنانا يصور الحيوانات ، الا انه كان يطمح ، مع ذلك ، الى تجاوز الملاحظة البيولوجية للحيوان ، واعطاء معنى لتصويره ؛ معنى يعبر عن طموحاته وامانيه تجاه عالم جديد نقي قريب من الطبيعة ، لذلك ألقى وراء ظهره مادية معاصريه .

وكشف لقاء هذين الفنانين عن خصب مدهش ، ذلك انه تم في لحظة حاسمة من تطور مهنة كل منهما ، كان (كاندينسكي) يعتبر أن الموضوع يلحق الاذى بتصويره ، لذلك فقد طرح على نفسه هذا السؤال المحير المسبب للدوار : بأي شيء نستبدل الموضوع ؟ ومضى بعد ذلك ليؤلف كتابا نظريا بعنوان : الجانب الفكري في الفن) ، وهو الكتاب الذي طبع في نهاية عام (١٩١١) ، والذي أكد فيه أنه يوجد وراء ما ندرك بعين الاعتبار ، ولقد أثار هذا التطور باتجاه التجريد صمتا لدى زملائه في الجماعة ، فكان المتوقع ، بعد هذا ، انقطاعه المحتوم عنهم ، وأعد (فاسيلي كاندينسكي) مع فرانز مارك معرضا مجابها لمعرض رفاقه : وكان معرض حركة (الفارس الازرق) الاول .

ولقد أقيم المعرض الذي قدمه كل من مارك وكاندينسكي في مناسبات ثلاث : في المعرض الاول الذي أقيم في كانون الاول عام (١٩١١) ، وفي المعرض الثاني الذي أقيم في شباط من عام (١٩١٢) ، أما المعرض الثالث فقد تضمن اصدار الكتاب المسمى (المبشر)



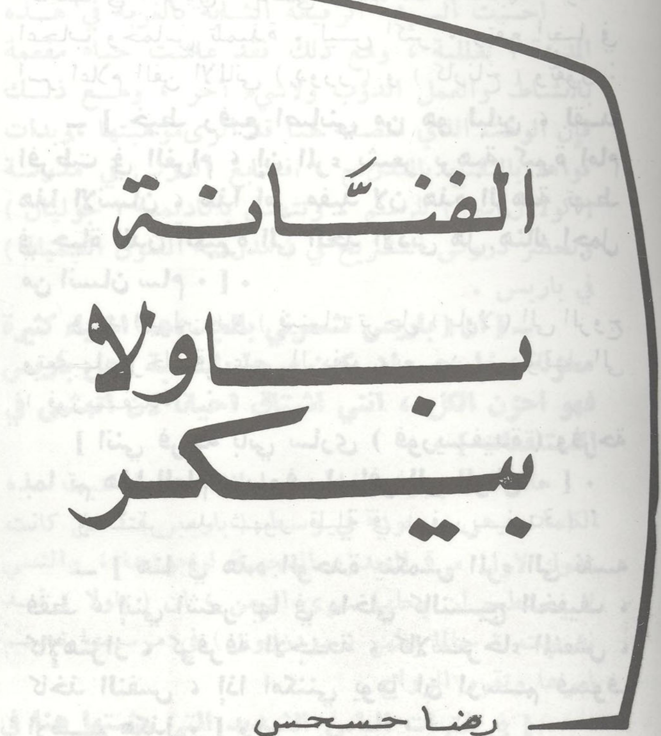
الفارس الأزرق

بالفارس الازرق ، وذلك في شهر أيار من عام (١٩٢١) نفسه ، ولقد شرح مارك في مقدمة هذا الكتاب معنى هذه الحركة وروحها : [بما أن الاعمال لا تأتي في وقت محدد ، وأن الاحداث الحية لا تقدم حسب الطلب ، فان دفاترنا لا تظهر في ظرف معين ، بل تظهر بملء حريتها ، وحسب خصوبة وأهمية موسم الحصاد] .

لقد كان طموحهم الاساسي ايقاظ الناس ، وكشف الجمالات الروحية من جديد امامهم ، وكان توجههم الانفتاح العريض لا على الاتجاهات الاوربية الحديثة فحسب (اذ كان الناس يشعرون بضغط فني يتصاعد في كل انحاء اوربا ، وكان فنانون جدد يظهرون في كل يوم ، وكانت نظرة أو التقاء يدين كافيين للتفاهم) بل على الثقافات غير الاوربية ايضا ، وهكذا قدم (كتاب البشر) بالمستقبل اعمالا افريقية من جزيرتي (باك ، وبورنيو) ، ورسوما شعبية على الزجاج ، ورسوما بدائية (لهنري روسو) ، وقدم كذلك اعمالا لكاندينسكي ومارك ، وروبير دولوني ، وآرب ، وسيزان ، وماتيس بصورة خاصة ، وكانت النصوص باقلام كل من (مارك) و (كاندينسكي) و (دافيد بورليوك) مثل [وجوس روسيا] ، و (روجيه ألار) مثل (اشارات التجديد في التصوير) ، و (أروين فون بوس) مثل (وسائل التشكيل) ، وخصص مكان واسع للدفاع عن الاتجاهات الاكثر حداثة في الموسيقى ، ذلك ان (كاندينسكي) كان يعتبر تطوره نحو التجريد على صلة وثيقة بالطريقة الخاصة في الالحان ، والتي تسمى [نظام الاثني عشر صوتا] . ولقد عرض (كاندينسكي) على كل حال ، مشروعا لتشكيل مسرحي يحمل عنوان (جهودية اللون الاصفر) ، وقدم معرض كانون الاول من عام (١٩١١) عددا محدودا من لوحات الصديقين ، ولوحات (غابرييل مونتر) رفيقة (كاندينسكي) ، ولوحات (دولونيه) و (هنري روسو) و (اوغست ماك) بصورة خاصة .

أما المعرض الثالث المخصص للفنون التخطيطية ، واللوحات المحفورة والمطبوعة ، والرسوم ، فقد ضم أكثر من (٣٠٠) لوحة حفر ، ونجد فيه ، اضافة لفناني المعرض الاول ، أسماء كل من (براك) و (دوران) و (بيكاسو) و (كيرشنر) و (كوبان) و (بول كلي) وآخرين .

وسارت هذه المعارض ، التي عبرت عن أكثر الاتجاهات حداثة وتجديدا للفن المعاصر ... سارت عبر المانيا ، واسهمت اسهاما كبيرا في جعل اسم (الفارس الازرق) مشهورا .



باولا بيكر مودرزون

واحدة من الفنانات الاوائل اللاتي تجاوزت شهرتها بلدها ، بل هي الفنانة التشكيلية الوحيدة في العصر الحديث التي تحظى صيتها النطاق المحلي الى النطاق العالمي ، ويشبهها بعض مؤرخي الفن الحديثين ، بسيزان لكونها صعدت الانطباعية دون رفضها لها كما فعل التعبيريون فيما بعد .

متى داين ولدت (باولا بيكر مودورزون) ؟

ولدت في (درسون) عام (١٨٧٦) من اسرة متعلمة ومثقفة ، وكانت الطفل الثالث لأسرة من سبعة أولاد ، ولكنها نشأت وترعرعت في (بريمن) المدينة التي انتقل اليها والدها مهندس السكك الحديدية ، عندما كانت في الثامنة عشرة من العمر ، وتتحول (ساكسن السفلي) الى موطن لولادة فنها .

وتذهب الى لندن أول رحلاتها الكبيرة لتلتحق بمدرسة الفنون هناك وتكتب لأمها قائلة :

– [أتلقى يومياً دروساً من الساعة العاشرة حتى الرابعة ، في البداية ارسم فقط صوراً بسيطة جداً ، ومتى تقدمت في ذلك ارسم بالفحم عن نماذج افريقية ، وإذا أمكنني الاستمرار فسوف أقوم بالرسم والتصوير عن نماذج حية ، ولست آمل بلوغ ذلك] .

ومع ذلك فقد شقت باولا طريقها حتى وصلت الى النماذج الحيـة ولم تستطع الاستمرار ، واختفت في هدوء الى الأبد من مراسم (لندن) ، وتعود في عام (١٨٩٣) الى المانيا ليكون عليها أن تختار مهنة حياة لها ، وتختار الفن بدون تردد ، ذلك الاختبار الذي يرفضه والدها البلطيقي الجاد ، والمنحدر من اسرة من العلماء ورجال الدين وربما كانت لمخاوفه بعض الأعذار ، إذ كيف بامكان فتاة رقيقة مثلها أن (تصنع حياتها من الفن) ، امرأة رسامة من اسرته غير معقول ؛ رغم انه كان محباً للفنون والموسيقى ويتردد من آن لآخر على صالات الفن ، ويختار لها ان تلتحق بمعهد تأهيل المعلمات ، ويكون عليها ان تقاوم ما يود أن يفرضه والدها عليها ، وتنجح أخيراً بتحقيق رغبتها في دراسة الفن ، أما أمها سليلة اسرة من العسكرين فقد امتلكت شخصية جذابة ومرحة ، وسعة من الأفق ومحبة لابنتها فوجدت فيها ملجأها الأمين في لحظات القلق واليأس .

– [لا شك بأن الدم أقوى رباط ، انه يقيم الجسور عبر الوهاد الساحقه ولابد للمرء ان يمدح الخالق الذي أبدع تلك العصارات المتشابهة .] .

هذا ما كتبته لأمها في إحدى رسائلها ، وتذهب في عام (١٨٩٦) الى برلين لتلتحق بكلية الفنون هناك وتنتابها سعادة هائلة لأنها الآن ستكرس حياتهـا كليـة للفـن .

– [الأيام تمر بسرعة البرق ، وليس لدي وقت للشعور بالوحدة او الملك ، وانا اقضي أربعة ايام في الاسبوع صباحاً في دراسة الرسم ، إنه ما يشغل كل عقلي الان .] .

و [سوف ابذل قصارى جهدي لكي أخلق من نفسي كل ما هو ممكن ، أمامي سنة رابعة مليئة بالخلق والابداع ، مليئة بالرضى والأمل في الوصول الى الكمال .] .

وتعود في صيف عـام (١٨٩٧) الى (بريمن) لزيارة والديها ، وتسحرها المناظر الطبيعة الفسيحة وتسافر الى (فور بسفيدة) ؛ وهي مستعمرة للفنانين على بحيرة تويغل بالقرب من مدينة (بريمن) ، ومن تلك العودة الى الريف وبدون مبالغة أعطت حياتهاو فنها الصبغة الخلاقة وتكتب باولا :

– [فور يسفيدة] : صوت الاجراس الخافته ، أشجار البتولا والصنوبر والمراعي القديمة ، المستنقعات الجميلة ذات اللون البني الرائع ، القنوات بما ينعكس عليها من مناظر داكنـة ، إنها ارض الآلهـة ، ارض الروح .] .

وهكذا بدأت تتعبد في محراب اولئك الذين اكتشفوا ، هذه المعجزة :

(مكنسون) : ــ [إنه يرسم صوراً للطبيعة وللناس، وكلما كانت الوجوه معبرة ، كانت الصورة شيقة ، إنه يفهم الفلاح جيداً ، هو رجل ممتاز ، مستنير بكل معنى الكلمـة .

شوجللر : شاب رائع محظوظ ، إنه أحب الجميع إلي :

أوفربيك : لقد حاولت ان أراه بمشاعري ، الألوان في مناظره الطبيعة جريئة للغايـة .

مودرزون : لقد رأيته مرة وبطريقة عابرة ، في عينيه شيء رقيق جذاب . في مناظره الطبيعية التي رأيتها نغمـة عميقة خاصة ، من شمس الخريف الحـارة الدافئة ، أو المساء الحلو المليء بالأسرار ، ــ إنني أود أن أتعرف على ذلك الانسان ــ هذا المودرزون .] .

جمل مليئة بالامتنان والحماسة ، لكنها خالية من العمق . ومـع ذلك فقد وضعت الأسـاس لتعلقهـا بفوريسفيدة ، ولكن مصير (باولا) وطورها لازال معلقاً ما بين (برلين) و (فوريسفيدة) .

وتحت أشراف (ماكنسون) ركزت انتباهها خاصة على صور الفلاحين واطفالهم وصور الفلاحات وعلى الكهول والشيوخ . الذين كانوا يعيشون على مقربـة منها . لقد انسجمت كل الانسجام مع امزجة الطبيعة واجوائها . وشاركت في المسرات البسيطة . والآلام التي يكابدها الذين يعيشون فيها ، ولكن محبتها الكبيرة للناس وبحثها الدائم للتعبير عن انفعالاتها كشيء يأتي في المقام الأول في اللوحة أوجد فجوة من الخلاف مع هذه الحلقة فأساء فهمها زملاءها الفنانين . لما في لغتها من تواضع في فترة من الاضطراب ، وما فيها من شفقة وحنو تجاه الناس فكان صعباً عليها وضع مثل هذه الأفكار في حلقة فنية لحلقة (فوريسفيدة) . فيها اجتمع الفنانون الذين تحمست لهم محاولاتها في منح الطبيعة دوراً أقل مما منحته لمشاعرها الشخصية . التي كانت تأتي في المقدمة .

إذ في الحال الذي يتم فيه التعبير عن مشاعرها في أعمالها (بوضوح من اللون والشكل) وتخطو الطبيعة لتمنح الموضوع المرسوم مسحة طبيعية . وهنا يمكن للمرء أن يرسم خطاً واضحاً فاصلاً ما بين (غنائيـة الطبيعة) لفناني حلقة (فوريسفيدة) وبين وجهة نظرها التعبيرية الشخصية ، و (أوتومودرزون) من البقيـة هو الذي شجعها ، وقدم لها النصح وتوقع مستقبلاً هاماً لفنهـا رغم أنها كانت ترى في لوحاته التي تعتمد على اسلبة الشكل الطبيعي للوصول الى التعبير عن الحكائية أو من (Genre) ، ومن اصدقاء الحلقة الذين تمتنت علاقتها بهم ، صديقتها (كلارا فستهوف) زوجة (راينر ماريا ريلكه) والشاعر ذاته كان صديقاً لهـا ومعجباً بها . وكتب سيرة حياة لها بعد موتها . واثناء اقامتها في (برلين) يخطى رامبرانت باعجابها . ولكنه اعجاب وحماس تلميذة . ليس أكثر . وتقع أيضا في أسر اعلام الفن الألماني (دورر) و (كارناخ) وتقول :

ــ [خيط رفيع اصابني من هو لباين ، لقـد افرطت في الغرام ، إن المرء يشعر برهبة كبيرة امام هذا الانسان ، هذا أمر مفيد لان هذه الرهبة تهبط في حياة المدن الكبيرة الى الحد الادنى هل هناك اجمل من انسان سام .] .

وبعد (برلين) و (فينيا) ترحل (باولا) الى الزوج وتعقبها برحلـةٍ عبر الريف ويعـود شـوقها الى (فوريسفيدة) :

[انني فرحة بأني سأرى (فوريسنفيدة) وفرحة بما تم هذا العام ، سوف اسافر الى الوطن .] .

وتستقر بعد شهور قليلة في (فوريسفيدة) :

ــ [هنا في هذه الوحدة ينكمش المرء الى نفسه فقط ، إنني اشعر بها في داخلي كالنسيج الخفيف ، كالإهتزاز ، كرفرفة الأجنحة ، كالاسترخاء المنعش ، كأخذ النفس ، إذا أمكنني يوماً أن ارسم فسوف ارسـم هكذا .] .

من الذي احس في ذلك الوقت بطريق تلك المرأة ؟ (أوتو مودرزون) لقد بدأت تشعر بأنها منجذبة إليه . إن رباط الصداقة منحها قوة ، وقد تمت هـذه الصداقه ، تدريجياً حتى تحولت الى رباط مصيري .

ــ [لقد اعجبني (أوتومودرزون) جـداً ، في استطاعتي أن أصاحب لونه المختار بقيثارتي ، إنه أصبح محبوباً لنفسي .] .

وتعترف (باولا) لأبيها . ويصاب الأبوان بالقلق . كم عجيب تطور ابنتهما هل ستستطيع اثبات وجودها .

ــ [إن لدي العزم الاكيد والرغبة في أن اجعل من نفسي شيئاً ، لا يخجل منه ضوء الشمس ، بل يعطي هو اشعة ولو قليلة ، إنني ما زلت صغيرة ، واشعر بالقوة في داخلي تمهلوا قليلاً وسوف يكون كل شيء على ما يـرام .] .

وتفكر (باولا) في معرض لصورها في (بريمن) ويتجدد الموعد في كانون الاول (١٨٩٩) . بصالـة الفنون ، انها الان بحاجة للنجاح العام بعالمه ، ولكـن النتيجة ، كانت مثبطة لعزيمتهـا ، وأقسى ممـا توقعته ، ولا تأتي بذكر أي شيء عما تركه ذلك فيِ نفسها في مذكراتها اليومية ، وبـدأت (باولا) طريقها مـن جديد ، في (باريس) ، وصلت إلى العاصمة الفرنسية في مطلع عام (١٩٠٠) . وهناك حظيت برعاية (كلارا فيهنوف) صديقتها من (فور بسفيدة) وزوجةالشاعر (ريلكة) فيما بعد .

احست السيدة الرقيقة الشابة بالغربة في هذه المدينة ا لعالمية ، ومع ذلك فقد عاشت حياة مفعمة بالنشاط والعمل الدؤب ولاشيء آخر ، ومع ذلك فإن الوقت الذي امضته هنا قد أثرى موهبتها ، وبدات قواها بالتفتح بالتدريج ، فتتابع الدرس في مدرسة (كولا روسي) للرسم ، وتتصل بأكاديمية (جوليان) وتحضر دروس التشريح في (مدرسة الفنون الجميلة) في باريس .

— [ان (باريس تشعرني بالجد ، هنا اشياء كثيرة محزنة ، ما يجب أن يكون مرحاً بالنسبة لاهل باريس فهو أحزن الكل ، انني اشتاق احيانا لان اتمشى في المستنقعات] .

ماذاكا ن يجول بخاطر (باولا) عندما كتبت هذه الكلمات وهي موجودة في وسط (باريس) ؟ هل كانت تدرك لاول مرة الحدود العجيبة لوجودها ، والتي لا يستطيع أن يحلها سوى الزمن ، ان (باولا) قد نضجت ، حالما يظهر (مودرزون) في مرسمها تحسم امرها وتقرر الزواج .

[في فترات اليأس الشديد التي عشتها هنا في (باريس) ، كنت أترك أفكاري تتجول الى فور بسقيدة ، كانت تلك دائما وسيلة رائعة ، بعدها كان الاضطراب يتبدد ويعود الى نفسي هدوء مريح] .

وفي الوقت التي تتزوج فيه (باولا) تتزوج صديقتها (كلارا فيستهوف) برلكه ومع أن زواج باولا كان سعيدا فانها عانت الكثير من الصراع الذي في حياتها بين واجباتها كزوجة ، وبين الدعوة التي كانت تحسها كفنانة .

[في السنة الاولى لزواجي كنت ابكي كثيرا ، ولم تكن دموعي غزيرة كما كان الحال في ايام طفولتي ، لقد علمتني خبرتي أن الزواج لايزيد من السعادة ، إنه يبدد ذلك الخيال الذي تعيش فيه الروح ، وتتوهمه بأنها ستجد توأماً لها ، إن المرء تحس في الزواج احساسا مضاعفاً بانه مغبون ، غير مفهوم ، لأن كل مامعنى من حياته ، ضاع في البحث عن انسان يفهمه ، ومع ذلك : أليس من الافضل ان يواجه هذا التصور الخاطيء ، وجها لوجه من خلال الحقيقة الموحشة الكبيرة ؟

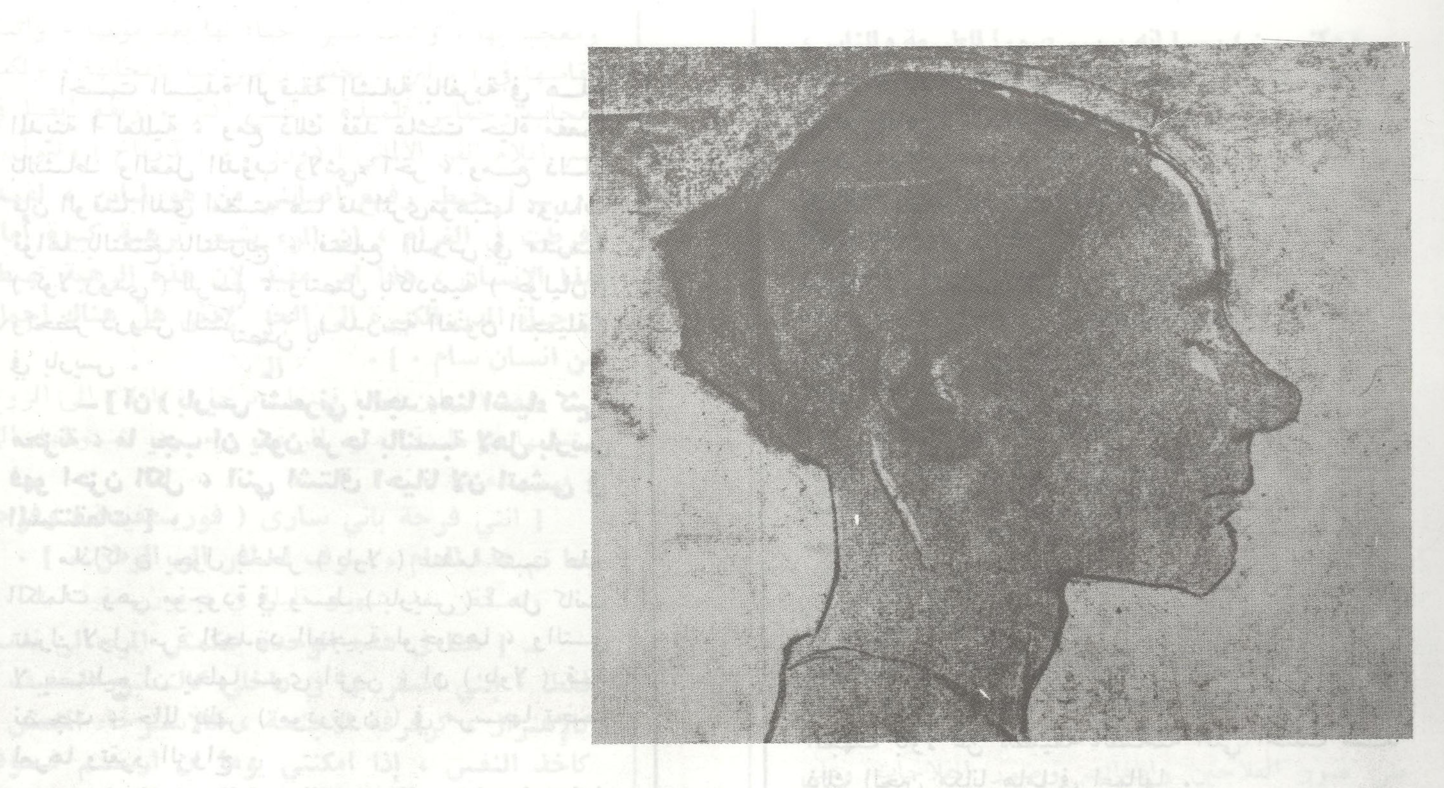
واخيراً يجد الصراع في حياتها طريقة الى فنها ، وتنضيح الخبرة مكلة الخلق ، وترتفع دفتها ، بل وتغيره من الاساس ، وكان عليها ان ترجع من جديد الى (باريس) وفتمضي مطلع عام (١٩٠٣) ثم ثم تعود اليها لتقضي في عام (١٩٠٥) اسابيعا قليلة ، هناك ثم وقتا اطول في عام (١٩٠٦) ، ويشرع اهتمامها بالبحث عن اكثر الاشياء حداثه ، وتقصد بذلك (سيزان) و (فان كوخ) و (غوغان) . وفي جولاتها مع صديقتها (كلارا) تتعرف وتحب اعمال (سيزان) بدون معرفة اسمه ، بعد ، وتجد عما تبحث عنه في اعماله ، أي [البساطة والبناء في لوحاته وصياغته دور اللون عنده ، وانتفاء الضوء الطبيعي من لوحاته ، ودراساته للطبعة الصامته ، هذا ماتبحث عنه ، وتتعرف على جماعة (الأنبياء) الذين التفوا حول (غوغان) ، وحول تصريح (موريس دينيس) أحكام للفن الحديث : الذي يقول :

— [تذكروا بأن اللوحة قبل ان تكون حصانا او إمرأة عارية او اي نوع من الطرفة هي اساسا سطحا مستويا ، مغطى بالالوان الموضوعة بترتيب معين] .

وهكذا يتجمع امامها ماتبحث عنه وما سيحدد نضج فنها النهائي : موضوعات لسبب قوته التزينيية والرمزية — وفان كوخ بسبب تصويره للالم والمعاناة وحبه للبشر . تحت تأثير اعمال هؤلاء الرسامين اتجهت باولا عن الطبيعة الصامته التي احتلت منذ ذلك الحين مكانا هاما في اعمالها .

ويأتي زوجها في خريف عام ١٩٠٦ يمضيان هناك الشتاء سورية ويعودا في مطلع عام (١٩٠٧) الى (فوربسفيدة) . وما بدأته في (باريس) قد تكامل أخيراً وبعد أن كانت تقلد الطبيعة في لوحاتها بدات الآن تعبر من الداخل الى الخارج ، وبدات تعبر في لوحاتها ، عما يملأ أعماقها من خبرات ذاتية وانطباعات.

يظهر عند (باولا بكير مودرزون) هاماً بمعينين ، فهي تظهر أولاً في أعمالها الانصراف عن النزعة الطبيعية وتبين ثانياً الطموح نحو اضفاء طابع تجريدي على الطبيعة ، وهذا ما تجسد في اعمال الشباب في التسعينات ، الواقع ان فن (فوريسفيدة) الذي تحدرت (باولا) منه كان ينطلق نحو مادته من خارجها ، فيعالج موضوعاته ، إما معالجة تزينية ، أو كطرائف وحكايات عاطفية سطحية ، ليخضع في النهاية لرؤية (الدم والأرض) الضيقة الأفق ، صاغت (باولا) موضوعاتها من الوسط الفلاحي فتميزت بقدرة شعورية عميقة ، لأنها كانت مفعمة بالتعاطف المخلص والشريف مع (الانسانة الصغيرة الفقيرة والمعذبة) وصورت الفلاحين باعتبارهم جزء من الطبيعة ، وبطريقة فجة غير متفننة ، وبصدق وببساطة ، ولهذا فان فلاحيها يبدون بلهاء كحيوانات الحقول ، ويبدون في معاناتهم الصامتة قدراً من الصبر يوازي صبرها ، أما النسوة العاريات ذات العظام الفليظة اللواتي يمسكن اطفالهن منهن صورة رمزية شاعرية للقرب من الارض والخصب ، ولقد ساعدتها (فوربسفيدة) أن تكون ذاتها اعطتها تماسكا



باولا بيكر ـ صورة شخصية

داخلياً ، استطاعت أن تواجه به ما هو قائم في أوروبة وأن تستطيع الاختيار بدون أزمات أو ضياع .

لقد اطلقت رحلتها الاولى (باريس) الاحتكاك بالفن العظيم للماضي ، فتعجب بمدرسة (فونتبلو) واقتربت بها اقامتها هناك من التعرف على الفن الأسيوي (البوذي) والفن الشرقي ، الذي غدا انذاك شهيراً (زيارة لمتحف غيميه) ، ووضعها على مقربة من التماثيل والمنحوتات الهندية الأقيانوسية ، كما عوضها غوغان في لوحاته ، وتعرفت على الرسوم الفارسية التي أثرت في فنه (ماتيس) .

وعززت صداقتها مع (هونجر) في نفسها الاحساس بالشكل النصب الذي كانت قد شقت طريقها اليه في هذه الفترة ، إن الفنان (هونجر) لمثقف والحساس ، قد سار منذ وقت طويل . في هذا الاتجاه متأثر بالمنحوتات الشرقية والمصرية ونحن نجد بدون شخوصه الكهنوتية في اللوحات الأخيرة لباولا . ورغم هذه الموثرات المختلفة كان خيال باولا الشاعري وخصب وكذلك حسها باللون وحبها الرقيق للاشياء وقدرتها العميقة على الكشف الشعوري هي كلها صفات خاصة بها لم يشاركها بها أحد ، إنها شأن جميع الانطباعيين وما بعد الانطباعيين الالمان تقتبس العناصر الهامة القابلة للاستخدام من الفن الفرنسي ، وتحولها الى ما يناسب جوهرها الالماني ولغتها الخاصة بها ، وتذكرنا الصور التي رسمتها لنفسها غالباً بغوغان ، فيما يخص هدوءها الساحر وروحيتها ، وكذلك ألوانها الرقيقة والشاعرية .

تظهر قدرة باولا الشعورية الحدسية من صورة (راينر ماريا ريلكه) عام (١٩٠٤) التي هي تفسير بسيط بقدر ما هو صائب للشاعر الرمزي الكبير ، إن شاعرية باولا الخاصة ، تذكرنا (بماريا) ، الذي كانت تحمل له اعجاباً كبيراً ولكنها تذكرنا اكثر (ببوكلن) الذي مارس نفوذاً هائلاً في مطلع القرن على هذه الصبية ، الصبية الألمانية ، إن فتياتها الشابات المكللات بالورود يظهرن للمراقب وكأنهن مرسومات عن بعد كأنهن متحدرات من ارض (اللامكان) وثمة اشارات كثيرة ترجع الى (ماريه) في الصور النصبية للامهات اللواتي يرضعن اطفالهن وقد رسمت سلسلة كاملة منها ، هذه الصور المفرطة في الحس تستخدم وسائلا تقنية حديثة منها تشكيلات (سيزان) والقوة اللونية التعبيرية (لفان كوخ) ورمزية وتأثيرات (غوغان) .

ان تكويناتها لم تكن مطلقا دراسات للطبيعة ، بل اوعية لكل ما هو مفعم بالاسرار وللرقة والخصب والشوق ولهذا غدت صورا رمزية للحاجات البشرية.

كافحت (باولا) من اجل استقلالها الداخلي ، في صورها تبدو بكل ذاتيتها ـ لا يمكن ان يلتبس الامر على احد ـ هي (باولا بيكر مودرزون) ، عرفت الحرية ، وبقيت كذلك ايضا حتى عندما اصلح اصدقاؤها بينها وبين زوجها ، كانت تود أن تصبح أماً ، ودارت بفنها حول هذه الرغبة ، فكانت تفضل رسم الاطفال والنساء وأخيراً رسمت نفسها حاملا ، في حياة (باولا) كأن فنها وكيانها كامرأة يكونان وحدة متصلة.

ان باولا التي كانت قد رسمت عدداً من الامهات والاطفال كانت تنتظر هي نفسها طفلا ، وقد جاءت ولادته يسيرة ، وتغمر النزل بهجة كبيرة ، أخيراً وبعد ساعات مثيرة يعم الهدوء والفرح والام والمولودة ، تتمتعان بصحة جيدة وبعد ثمانية عشر يوماً تود (باولا) مغادرة الفراش ، لقد عيل صبرها ، لم تعد وهي الممتلئة بالحيوية والنشاط الخلاق ان تتوقف عن العمل أكثر من ذلك ، وتغادر الفراش وتبادر لارتداء ملابسها بمساعدة المشرفة عليها ، ثم تخطو دون جهد يساندها زوجها وأخوها الى حجرة الجلوس ، في وسط الحجرة يوضع لها كرسي مريح لتجلس عليه في سعادة واسترخاء ويحيط بها الرجلان من اليمين ومن اليسار اما الطفلة فقد اطعمت حتى الشبع ، الانوار تشع من شمع الثريات المضاءة : ان الموقف أشبه بليلة عيد الميلاد :

ـ [انني اعلم انني لن أعيش طويلا . ولكن هل هذا شيء محزن ؟ هل يكون العيد اكثر جمالا اذا طالت مدته ؟]

هذا ما قالته مرة .

والآن تغادر سريرها ووليدتها الجديدة عليه :

كم انا سعيدة ـ سعيدة جدا

وفجأة تشعر بثقل في ساقيها وترتفع منها انفاس محشرجة وتهمس قائلة ((وآسفاه))

ثم تفارق الحياة ، وسبب الوفاة وفقا لتشخيص الطبيب (نوبة قلبية) ، لقد ضاعت الفرصة ، فكانت (باولا بيكر مودرزون) في عامها الواحد والثلاثون ، من كانت هذه المرأة في نظر غالبية الناس : هي زوجة فنان له تقديره ، أما في نظر القلة التي عرفتها عن قرب فهي فنانة سامية عظيمة قلما جادت بها الايام .

لقد عرفتها وعشت معها معجزة مست الاعماق ، كان مرسمها صغيراً ولكن الحياة النابضة القوية في هذا الرسم ، كانت تحلق دون انقطاع مع كل ما هو حي متدفق في هذه الدنيا .

هذا حديث (برنهارد هونجر) الذي وجهها الصديق وأول من اقرها على الطريق .

وتحرق (باولا تبلير مودوزون) في (قبور سعيدة) حيث أاردت أن تستريح وفوق قبرها يرتفع تذكار صديقها (برنهارد هونجر) رمزاً لطاقة حياتها التي التي انطفأت صورة امرأة شابة شاخصة بنظرها الى السماء وطفلها على حجرها .

وبعد عشرين عاماً يستعد (برنهارد هوغنر) و (لودفيغ روزبليوس) بيت باولا تبلير مودرزون في شارع (بوتشر) في (بريمن) تكريماً لفنها ، وهناك حفظت أهم أعمالها الفنية ، وعند مدخل البيت كتبت هذه الكلمات :

[من أجل امرأة سامية ، شهادة أعمال عظيمة ، تقف منتصرة في حين يتلاشى مجد الرجال الشجعان]

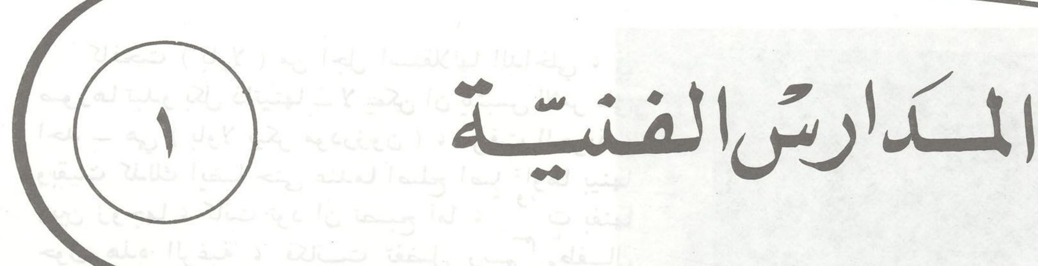
في عهد الرايخ الثالث (الحكم النازي) كان لا بد ان تغطي هذه الكلمات بالجبس ، في ذلك المجتمع (الرجالي) لم يكن من المعقول ان تفوق أعمال امرأة (شجاعة الرجال) في الخريف عندما نزلت الامطار بغزارة في (برايمن) ذاب (الجص) ، وفي الربيع أعيد وضعه من جديد ، واستمر الحال هكذا بضع سنوات :

وفي رثاء (رلكله) لها نقرأ :

[صليت وانت صغيرة بحمية من اجل أن تنتمي والآن وقد صار ، وكأن ظلك يحيط بنا لأن الأشياء تزداد غرابة باستمرار ، ويفقد كل ما حولنا مغزاه . الناس ... يسيرون عبر الايام كأنهم أشباح احلام ، وكأن عليهم أن يكبتوا جماح انفسهم خشية أن يتكشف الغطاء عن وجههم الحقيقي وهم في صمت المعرفة] .



باولا بيكر ـ صورة إمرأة



المدارس الفنية ١

المستقبلية

اعداد : الحياة التشكيلية

((ان الرغبة في الوصول الى الحقيقة لا تتحقق عن طريق الرسم بالشكل أو اللون كما فهم في الماضي ، بل تتحقق عن طريق التعبير عن حركة الأشياء ، تبدلها ، وديناميكيتها ، التي هي أساس العصر الحاضر)) .

لقد نشر الشاعر (فيليبو مارينتي) أول بيان مستقبلي عام (١٩٠٩) في جريدة (الفيغارو) الفرنسية في باريس . والشاعر (مارينتي) ولد في مصر عام (١٨٧٦) . ثم درس في باريز . وكان بيانه المستقبلي يلخص وجهات نظر الحركة الجديدة الادبية . التي جعلت همها التعبير عن العصر . والذي أصبح الجمال يعبر عن السرعة . والحركة التي ابتكرتها الآلة الحديثة تعكس عن هذا الجمال . ولهذا فان ولادة عصر جديد يفترض وجود ادب جديد يتخلى كليا عن التراث التقليدي . ويستقي مادته من هذا العصر وما اكتشف فيه من أدوات .

وصادفت دعوة (مارينتي) صدى لها عند الفنانين ، اذ لم يلبث أن اجتمع عدد منهم معه ، وخرجوا ببيان فني (مستقبلي) ووقعوا عليه وأيدوا ما جاء في بيان (مارينتي) ، وذلك في عام (١٩١٠) ، وبعد عام كامل من اصدار البيان الأول للمستقبلية .
وقد لخص الفنانون دعوتهم بعدة امور نجملها هنا :

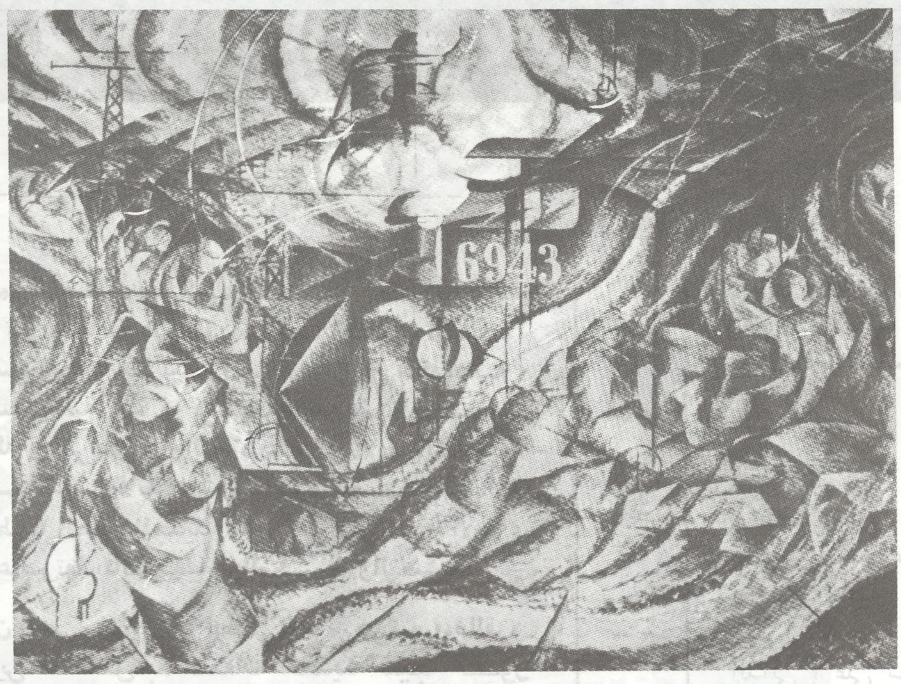
١ ـ الثورة على كل فن مقلد ، وتمجيد كل فن أصيل .
٢ ـ التمرد على الفن التقليدي الماضي ، وعلى النقد الفني .
٣ ـ رفض عبارات النقد الشائعة مثل (التذوق الجيد) و (التناغم) التي أصبحت مطاطة كثيرا، وبالتالي أصبح بالامكان تحطيم أعمال(رامبرانت) و (غويا) و (رودان) .
٤ ـ على الفنان أن يهتم بالتعبير عن الحياة المعاصرة، ويرفض المواضيع التقليدية .
٥ ـ لقد أطلقت كلمة (مجنون) على كل مجدد ولهذا يجب احترامها .
٦ ـ ان من مهام الفن الجيد أن يعكس الديناميكية العصرية الشاملة .
٧ ـ ان الاخلاص والبراءة هما الأساسان الهامان للفن المعاصر .
٨ ـ يجب على الفن أن يهاجم الأسلوب الرمزي الذي اتبعه الفنانون وأخذوه عن المصريين ، والذي حور الأشكال الى مساحات .
٩ ـ يجب الوصول الى تحطيم مادية الأجسام عن طريق الحركة والضوء .

وقد وقع على البيان خمسة رسامين وهم : (أمبرتو بوشيوني) و (جينو سيفيريني) و (كارلوكارا) و (لويجي روسولو) و (جياكو موبالا) .

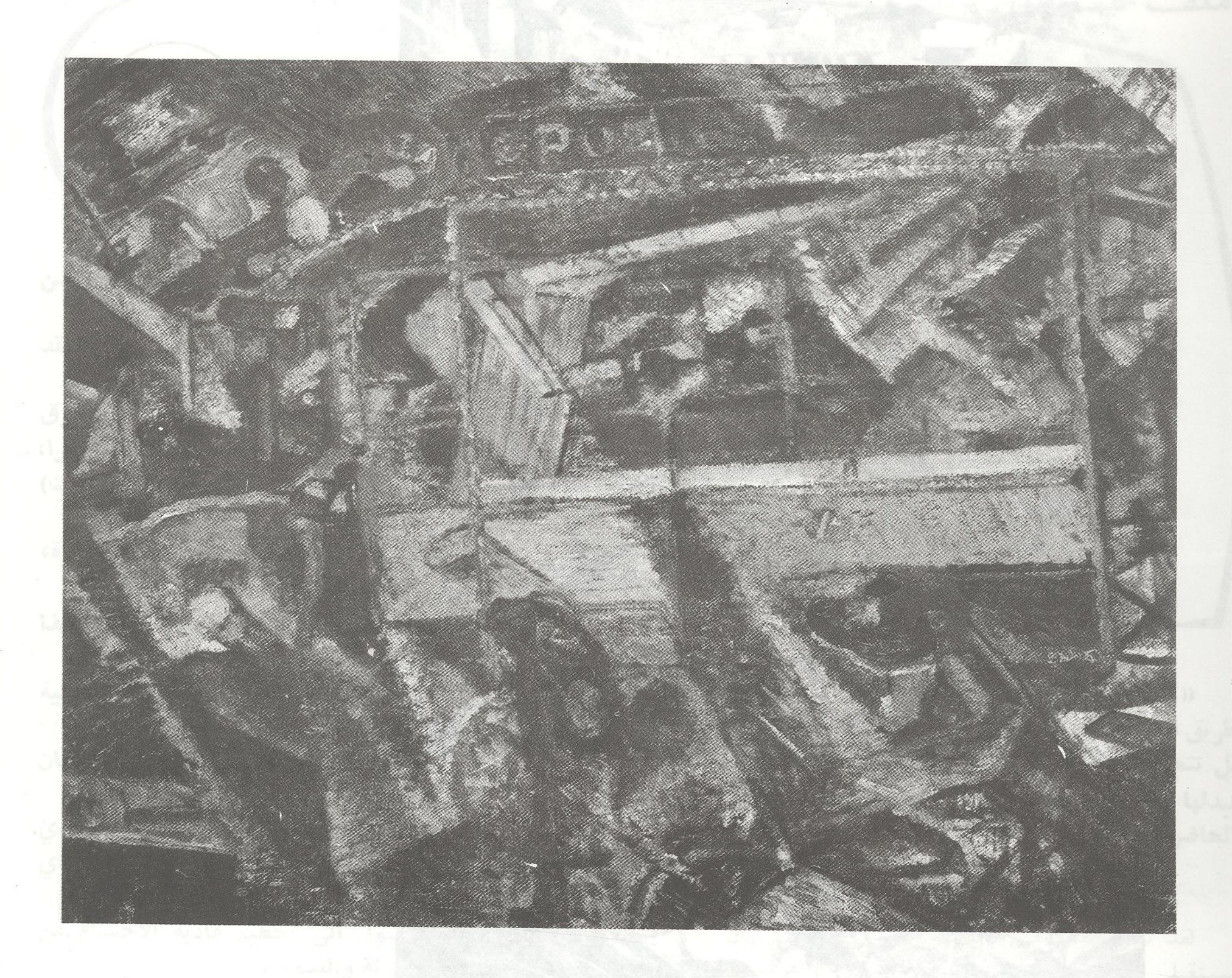
ويبدو أن الهدف الرئيسي للبيان هو : رفض الماضي كله ، وترك كل فن سابق من أجل فن عصري هو فن المستقبل،الذي يرتكز على الارتباط بالمكتشفات العصرية .

وان الرغبة في الوصول الى الحقيقة ـ كما يقول المستقبليون ـ لا تتحقق عن طريق الرسم باللون أو بالشكل كما فهم في الماضي ، بل تتحقق عن طريق التعبير عن (حركة الأشياء) ، وتبدلها وديناميكيتها التي هي أساس العصر الحاضر ، ولهذا فان البند الرابع هو البند الهام والرئيسي لأنه يتضمن جانبا ايجابيا وهو التعبير عن (العصر) وكذلك البند السادس الذي يقدم لنا العصر على أساس انه حركة ديناميكية شاملة .

المستقبلية



المستقبلية - برشيوني



المستقبلية - كارلو كارا

كما نلاحظ أن عبارات المستقبلية تعكس بوضوح حركة تمرد شاملة على الفن ، ولهذا اجتذبت الشباب ، وفي نفس الوقت اقتربت (المستقبلية) من (الدادائية) و (السيريالية) ، في نزعتها العدمية ، ورغبتهما الشاملة في الرفض ، والتمرد على كل الأطر التقليدية ، أما من حيث الاتجاهات المعاصرة للمستقبلية فقد استقطبت الجيل الجديد ككل الحركات الفنية الأخرى التي عاصرتها كالتكعيبية والوحشية والتعبيرية .

ان الشيء الهام في (العصر) هو (حركته) ، فالقرن العشرين قد حفل بالمكتشفات الحديثة نتيجة تطور العلوم والتقنيات ، واختراع الطائرة ، وتطور السينما ، والسيارة ، ونشوء المدن الحديثة ، وقد اعتبر (المستقبليون) أن هذه الاكتشافات تمثل العصر ، وتمثل (الحركة) كشيء أساسي مميز لهذا العصر ، ويبرز (الزمن) ، والتعبير عنه كهدف أساسي لكل الفنون والآداب ، لهذا أصبحت اكتشافات (انيشتاين) عاملا هاما ، يجب على الفنان أن يعبر عنها في لوحته .

الانطباعية والمستقبلية

لقد حاول (الفن التشكيلي) في القرن (التاسع عشر) التعبير عن (الحركة) ، ونرى ذلك في الحركة (الرومانتيكية) ، التي أرادت أن تقدم الواقع الخارجي وقد أخذ صفة (الحياة) ، كما قدمت لنا (الصراع الذاتي) على شكل خارجي ، تعكسه أشكال مختلفة من المعارك ، اذ تمرد اللون على الشكل ، وأخذ يتحرك لوحده ، بلا رابط متين يربطه بالواقع ، ومع (الانطباعية) أخذت (الحركة) شكلا آخر ، اذ أصبح (الضوء) هو العامل الحاسم ، وأصبحت حركته هي التي تحدد

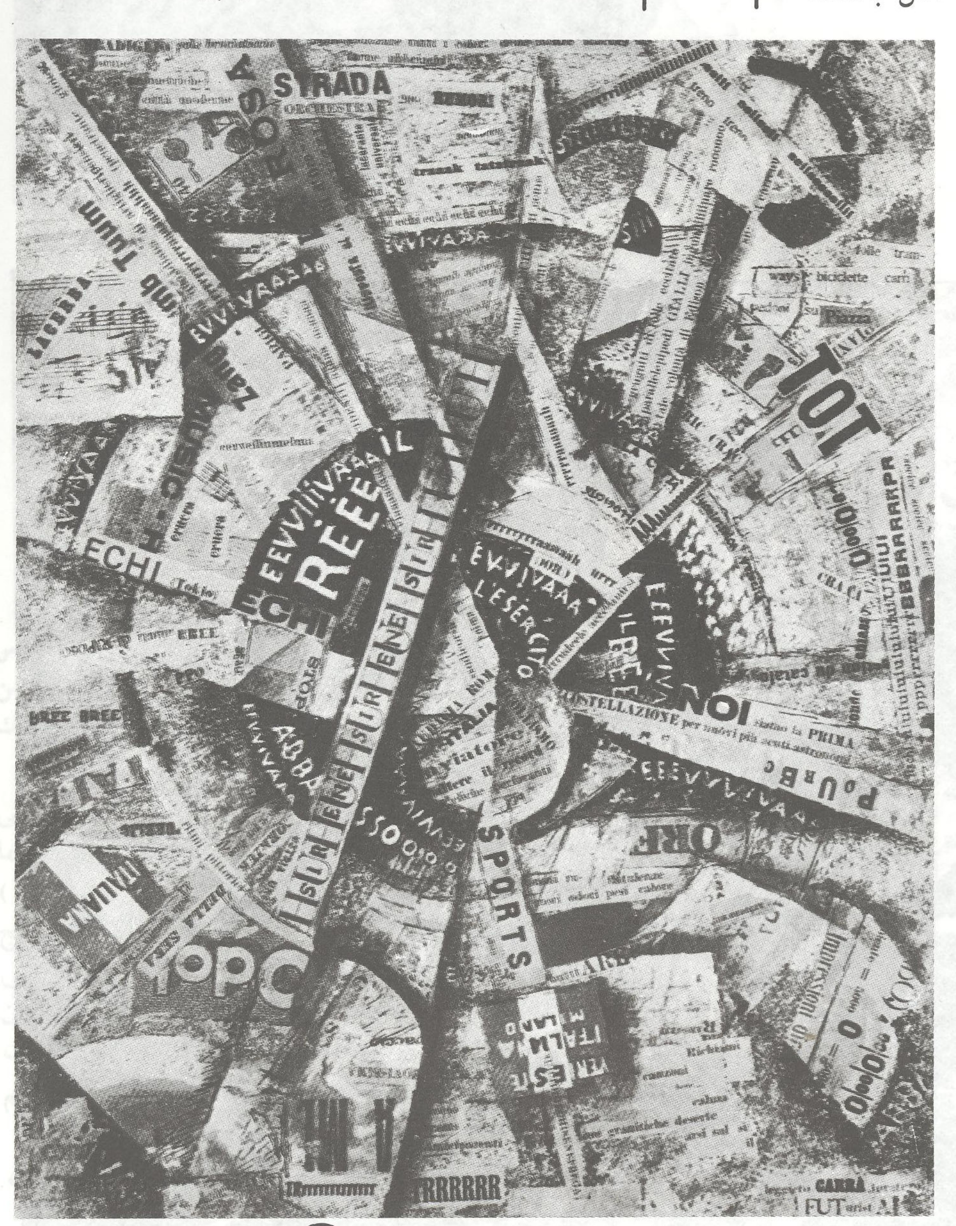
اللون ، وغاب الشكل نتيجة حركة الضوء ، وتحول الى درجات اضاءة ، وبرزت حركة الأشخاص، وحركة الفراغ ، وحركة المادة ، وأخيراً حركة المساحات ، ودرجات الاضاءة ، وضربات الفرشاة التي أصبحت ظاهرة بوضوح كامل .

ولكن (الانطباعية) لم تتجاوز التعبير عن (الحركة في لحظة) ، ولم تستطع التعبير عن الحركة في لحظتين متتاليتين ، ولهذا رسم (مونيه) مواضيعه عدة مرات، ليقدم لنا لحظتين متتابعتين بينهما فاصل زمني ، ووقف عند حد معين لم يتجاوزه ، وكان على (المستقبلية) أن تتابع الطريق فتقدم اللحظتين المتتابعتين ، ضمن اللوحة الواحدة فيعبر الفن عن الحركة ، في لحظات متتابعة ، وضمن لوحة واحدة لا مجموعة لوحات ، ويتجاوز ارتباط الفن باللحظة الآنية .. الى الحركة، التي هي تتابع لحظات ،ونلاحظ أن طريقة المستقبليين في تصوير اللحظات تشبه الى حد بعيد ما قامت به (السينما) كأنهم أرادوا تقليدها، واعطاء التعبير تحت تأثيرها .

ولهذا قالوا بأن للحصان المتحرك أكثر من أربع أرجل ، وللانسان أكثر من يد اذا تحرك ، وهكذا نصل الى تجسيد متتابع للحركة ضمن اللوحة عن طريق التكرار والتغيير البسيط .

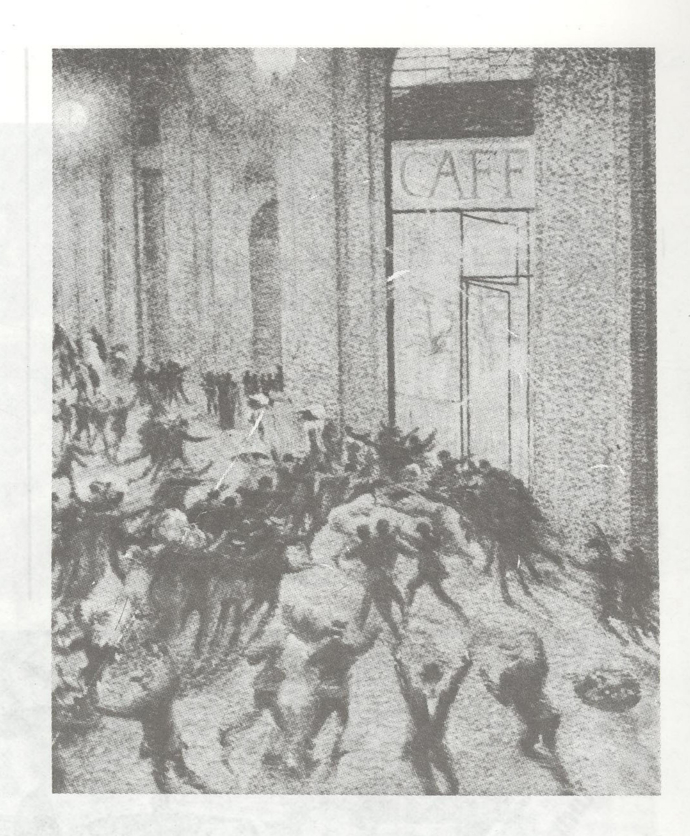
التكعيبية والمستقبلية

هنا وقد وجد (المستقبليون) في (التكعيبية) مصدرا هاما يستفيدون منه ، ليعبروا عن أهدافهم ،



المستقبلية

المستقبلية - اومبيرتو بوشيوني ١



المستقبلية - اومبيرتو بوشيوني



المستقبلية - جينو سيفيريني

اذ أن وضع زمنين في لوحة يفترض ألا يكون الفن مجرد تعبير عن (اللحظة) ، بل أن يكون معبرا عن الامتداد للحظة ، ولهذا بحثت (التكعيبية) عن (النظام المعماري) الكامن خلف الشكل الخارجي ، أما (المستقبلية) فعبرت عن (الحركة) ، ولكن (التكعيبية) أرادت تحطيم المتحرك لتصل الى الراسخ الوجود خلف المظهر ، بينما حطمت (المستقبلية) الشكل الساكن من أجل ما هو متحرك .

ان (التكعيبية) حطمت المكان والزمان التقليديين في اللوحة ، وأصبح بالامكان جمع أزمنة مختلفة وأمكنة في لوحة واحدة ، يرتبها الفنان وينسقها فيركب اللوحة عن طريق اختياره وابداعه ، والذي يرتكز على معرفة عميقة بالواقع ، وهنا ما فعله (المستقبليون) حين حطموا (الزمن) الذي أصبح (لحظة) ليقيموا الازمنة المتلاحقة وليقدموا الحركة .

ولم يقفوا عند حدود التعبير عن الزمن المتتابع في لوحة واحدة ، بل لجأوا الى استخدام نفس (التقنية) التي استعملها (التكعيبيون) ، سواء من حيث الملصقات أو التبسيط أو التحوير ، وكل ذلك قد أعد ليعبر عن الحركة .

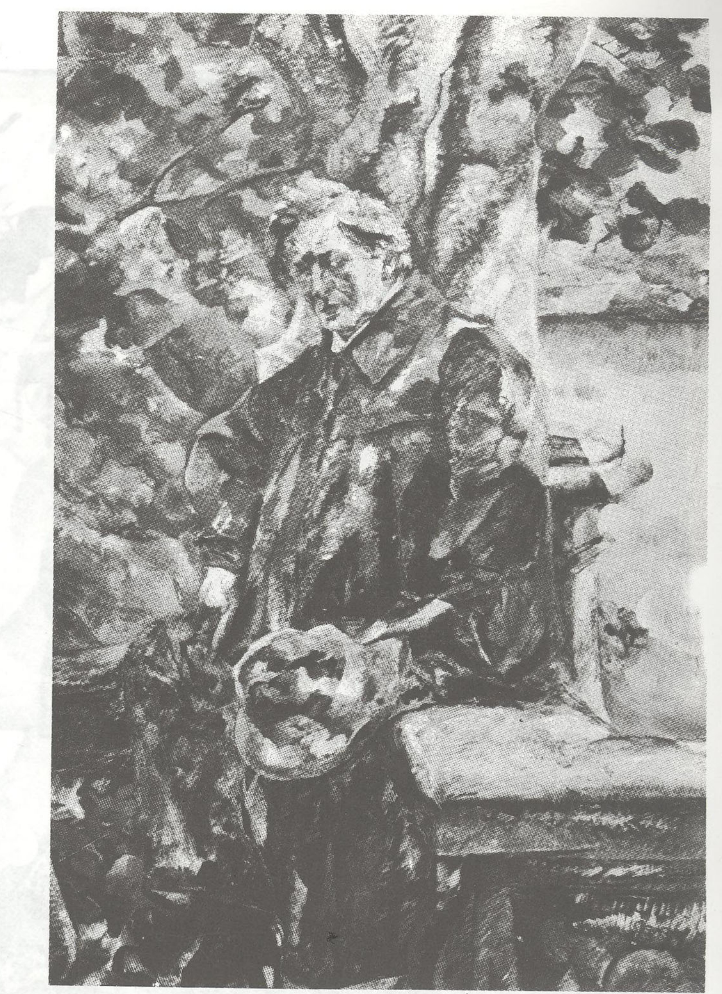
وهكذا اختلفت المدرستان في الغاية التي يسعى اليها كل منهما رغم أن الناظر يظن للوهلة الاولى انهما متقاربتان ، وعلى الاخص في أعمال (كارلوا كارا) و (سيفيريني) و (بوشيوني) الذين أخذوا نتائج التكعيبية وحاولوا التعبير بواسطتها ولجأوا الى التكرار ، واستعملوا الكتل المقطعة كالاخشاب والمعادن واستفادوا من مرحلة (التكعيبية) الاولى حين حللت الاشياء الى كتل هندسية ومعمارية ، ليعكسوا أهدافهم عن طريقها .

ان (المستقبلية)قد توصلت الى تحديد أهدافها ، وفق ما يلي :

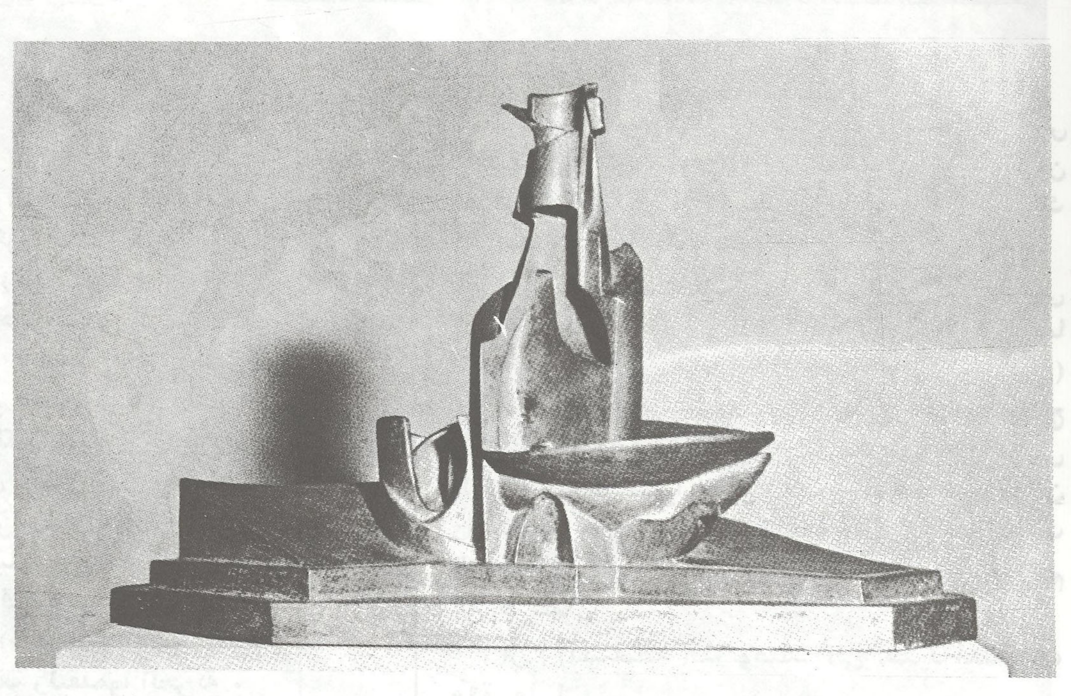
١ ـ ليس الفن مجرد عملية تقليد آلي للطبيعة ؛ بل الهدف هو البحث عن المعنى الاساسي والجوهري للطبيعة والتعبير عنه ، وهو هنا (الحركة) وليس البناء المعماري المتين كما تصورته التكعيبية .

٢ ـ تقديم الحركة على شكل موضوعي في اللوحة، اذ أن الحركة هي نتيجة لتجسيد مادة ضمن زمن ، وبالتالي ليست الحركة عبارة عن شيء (روحاني) أو لوني فقط ، ولهذا تختلف المستقبلية عن الحركة التجريدية التعبيرية التي مثلها (كاندينسكي) ، الذي اعتبر الحركة ترجع الى الروحانية ، واراد أن يصل الى التعبير الروحي العميق الذي يبدو على أنه هو المثل الوحيد للحركة ، لقد ورث (كاندينسكي) التفكير الذي يرى المادة على أنها سكون والروح على أنها حركة ، على حين اصبحت الحركة عند المستقبليين مادية موضوعية تنشأ من أشكال خارجية ولهذا لم تتأثر بالتجريد المطلق الذي اعتبر المادة عطالة دائمة ، لهذا تبدو المستقبلية قريبة الصلة من التكعيبية من حيث نظرتها الى مفهوم المادة ودورها في تأكيد الحركة .

٣ ـ ان الفن عملية تحليل للاشياء الخارجية ، وتركيب لها للتعبير عن الحركة ، وعملية الخلق الفني هي نتيجة التركيب بين ما نحلله من الواقع ، وبين ما نأخذه من الذاكرة ، وهنا نحس بصلة كبيرة تربط المستقبلية بالمرحلة التركيبية من (التكعيبية) .



المستقبلية - اومبيرتو بوشيوني



المستقبلية

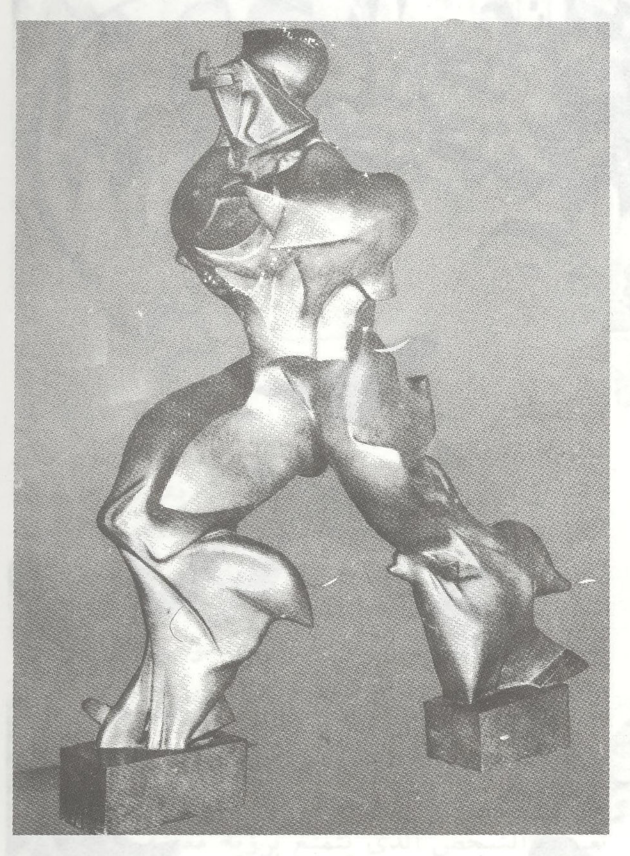
وهنا يدلنا على مدى ترابط (المستقبلية) مع (التكعيبية) ، وعلى الاخص في نظرتها للواقع وللمادة وللابداع الفني ، وفي تحليلها للاشياء وفي استخدام للعناصر المشخصة المحورة .

ولكن هناك خلاف أساسي بين التكعيبية والمستقبلية ، يمكن أن نرده الى أن المستقبلية أرادت (حركة الواقع) وأرادت التكعيبية (قوام الواقع) فحطمت التكعيبية مظهر الاشياء من أجل الوصول الى جوهرها المتماسك الراسخ ، واعتمدت على التحوير في هذا التحطيم ، ونهج المستقبليون نفس النهج في تحليلهم للواقع الخارجي ، لكنهم دمروا الواقع الراسخ من أجل الحركة ، وأرادوا المظهر المعبر عن روح العصر ألا وهو (الزمن) أو البعد الرابع .

وقد لجأوا في كثير من الاحيان الى تحطيم (الشكل) عن طريق النور كما فعل الانطباعيون ، أو بالاحرى استفادوا من مرحلة (ما بعد الانطباعية) أو (التنقيطية) ، وطريقها في تحطيم الشكل ، وتحويل اللون الى ذرات ، وهكذا أمكن أن يصلوا الى (الحركة) ، عن طريق تحطيم المظهر الساكن المادي للاشياء ، وتقديم الواقع المتحرك ، الذي يتألف من أشكال هندسية عن الحركة أو أشكال بشرية محورة هندسيا ومعماريا وأحيانا على شكل سطوح ومساحات وكتل معمارية ، واللون قد بسط كالتكعيبية أو تحول الى ذرات كالتنقيطية .

ان الاسلوب المستقبلي الذي لجأ اليه الفنانون للتعبير عن الحركة أخذ شكلا (رمزيا) ، لأنهم لم يعبروا عنها بالمعنى الحقيقي ، بل استطاعوا تمثيلها عن طريق مادة تشكيلية ، ولهذا فقد نقلوا مفهوم الحركة الى اللغة التشكيلية ، التي بقيت بعيدة عن الحركة كما نراها في الفنون الاخرى كالسينما والمسرح ، ولهذا يقال بأنهم (رمزوا) اليها ولم يجسدوها لأنهم بقوا ضمن حدود الفن التشكيلي بالمعنى التقليدي .

ولهذا قال من تبعهم من الفنانين بانهم تصوروا الحركة على شكل ساذج ، وبدائي ، ومتخلف أحيانا ، فهم استخدموا (التكرار) اذ أعطوا الحصان عشرين رجلا ورسموها جميعا ، وبالتالي حولوا الزمان الى مكان ، متتابع ، مع تغيير بسيط في الشكل ، ولهذا أصبح الزمان صيغة مماثلة للمكان أو تكرار له ضمن اللوحة ، وهكذا بقوا ضمن الخطوط العريضة للمفهوم التقليدي للزمن ، وهذا ما حققه الفنانون الذي أتوا بعدهم والذين استخدموا الكهرباء والمغناطيسي والضوء والآلات البسيطة للتعبير عن الزمن ، وبالتالي ثاروا على المادة التي يستعملها الفنان التقليدي ولجأوا الى



المستقبلية - اومبيرتو بوشيوني

مواد جديدة ليتجاوزوا الشكل التقليدي من التعبير عن الحركة مما لم يكن متاحا لهم ؟

ويمكننا بعد ذلك أن ننتقل الى صفة أخرى تمثل الحركة المستقبلية ، وهي أن المستقبليين لم يصلوا الى أسس فنية موحدة تجمعهم جميعا ، فقد شغلتهم فكرتي (الحركة) و (الزمن) عن أن يضعوا شكلا فنيا موحدا ، وبالتالي تباينت أساليب تعبيرهم واختلفت بين فنان وآخر ، وبالتالي نستطيع أن نقول بأن أهدافهم كانت فكرية أكثر مما هي أسلوبية ، كما هي حال المدارس الفنية الاخرى المعاصرة لهم .

ويمكننا أن نوضح مدى تباين أساليبهم اذا استعرضنا تأثيرات التجارب الفنية الاخرى عليهم ، وتبدل أسلوب كل فنان منهم مع الزمن ، ونرى بوضوح أن (سيفيريني) يقترب من التنقيطية والتكعيبية ، وتأثر (كارا) بالتقنية التكعيبية ، و (روسولو) تأثر بالسيريالية ، و (بوشيوني) بالتكعيبية ، والتنقيطية ، وتجربة (بيكاسو) في المرحلة الواقعية ، و (بالا) الذي تأثر بالتنقيطية بشكل رئيسي .

ومن هذه التأثيرات المتباينة نستطيع أن نصل الى الصفة الاساسية التي تمثلهم ألا وهي :



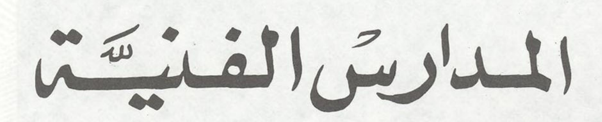
المستقبلية جينو سيفريني

– [الاخذ من كل الاتجاهات السابقة والمعاصرة لهم ، والاستفادة من امكاناتها للتعبير عن الحركة والعصر ، دون أي اهتمام بخلق أسلوب فني خاص ، حتى أننا نصادف بعض تجاربهم القريبة من التكعيبية والتي يصعب تمييزها عنها الا بالنسبة لمن يعرف أهداف المستقبلية ، ونرى ذلك بوضوح في نحت بوشيوني الذي يشبه الى حد بعيد بعض تماثيل (بيكاسو) التكعيبية] .

التمرد والعنف

وأخيرا يجدر بنا أن ننوه بشيء أخير وهام وهو أن الحركة (المستقبلية) قد ارتبطت بالعصر ، وارتكزت في مبادئها على بيان (مارينتي) وكان هذا البيان حافلا بالافكار التي مهدت لظهور (الفاشية في ايطاليا) والتي ارتبطت ارتباطا عميقا بالفوضوية .

على الفنان أن يخلق فناً هجومياً ، ويمجد الحرب ، ولا ينظر للماضي ، ويكره كل ما هو أنثوي ، يمجد العنف ، ويدمر المتاحف والأعمال الفنية القديمة والتقليدية ، وكان (مارينتي) صديق (موسوليني) ، وبعد صعود الفاشية أصبحت (المستقبلية) تضم أكثر من (٥٠٠) رسام ، وهكذا اختلطت المستقبلية الايطالية بهذه الأفكار ، وأخذت أحياناً شكلا فنياً منحرفاً ، وعلى الأخص انه قد انضم اليها كثيرون من (الفوضويين) و (الفاشيين) ، وبالتالي خرجت عن الأسس التي وضعها (بوشيوني) ، لها في البداية ، وهكذا استغلت هذه الكلمات فيما بعد ، وخرجت عما هو مرسوم لها ، وتوسعت قاعدة المستقبلية فلم تعد كما كانت التعبير عن فن يفهم العصر ، وان ذلك يرجع بشكل أساسي الى البيانات التي صدرت أكثر مما يرجع الى اللوحات التي رسمت .



٢ المدارس الفنية

الفن البصري

« الأوب آرت »

الحياة التشكيلية

« ان الفنان المنعزل في برجه العاجي سوف يستبدل بكائن مكون ، على شكل مثقف ـ عالم »

(فازاريللي)

يعتمد الفن البصري « الأوب أرت » على جانبين هامين وأساسيين وهما (الحركة) و (خداع البصر)، فقد جاء اسم OP من الكلمة الانجليزية Optical أي الخداع ، وجاء (الخداع) عن طريق حركة ما في اللوحة ينظمها الفنان لتجعل المشاهد يخطيء ، فيظن أن اللوحة نافرة او غائرة ، متداخلة الالوان او قد يشعر بأن عينيه لا تحتملان المشهد .

ونظمت مفاهيم (الفن البصري) على علاقات في اللوحة تعطي المشاهد انطباعا لاحقا للرؤية ، يعطي اللوحة صيغة جديدة تختلف عن العناصر الداخلة في تركيب اللوحة ، وهذه المبادىء قد انطلقت من (الحيل البصرية) التي حرضت على وجود (الفن البصري) ، ومهدت الطريق أمام أفكاره التي انطلقت من امكانية خداع الناظر ، وكلنا يعرف أن اختلاف الخلفية عن المقدمة يمكن أن يعطي الناظر شكلا هو نتيجة علاقات بين خلفية اللوحة ومقدمتها ، وكل ذلك يؤكد بأن (الصيغة النهائية) قد تحوي شيئا أكثر من مجرد جمع العناصر الداخلة في تركيب الصيغة ، وكانت أبحاث مدرسة (الفتشالت) النفسية عديدة في هذا المجال ، واستفاد منها الفنان التشكيلي لأنها ساعدته على الوصول الى تكوينات معاصرة تنطلق من المبادىء وتغرق في التعقيد .

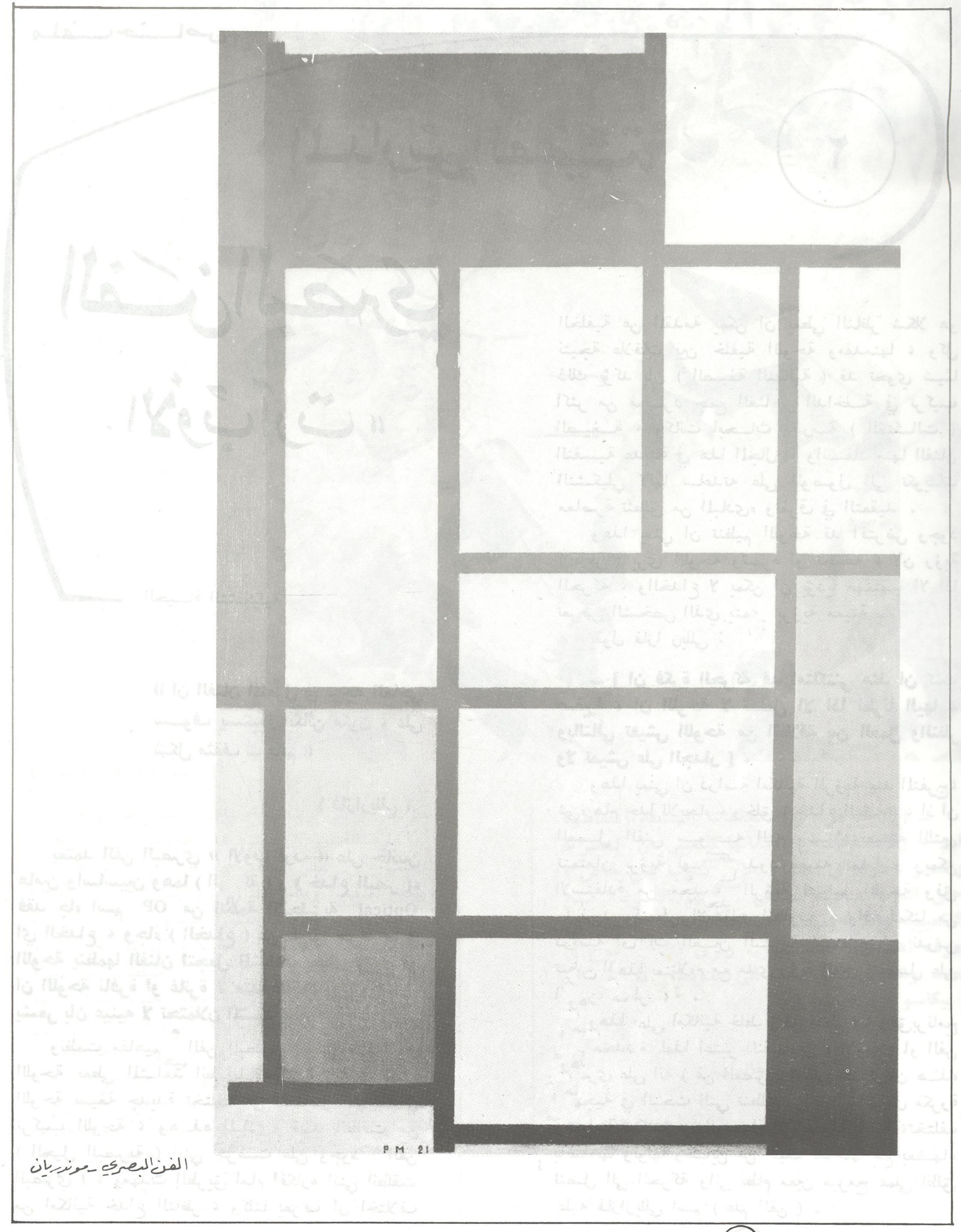
وهذا يعني أن تنظيم اللوحة قد افترض وجود (ناظر) يرى اللوحة وتبهره أو تخدعه ، لأن رؤية الحركة ، والخداع لا يمكن أن يؤديا مهمتهما الا اذا تعرض الشخص الذي يتمتع برؤية معينة .

يقول فازا ريللي :

ـ [ان فكرة الحركة قد امتلكتني منذ أن كنت صغيرا ، ان اللوحة لا تكتمل الا اذا نظرنا اليها ، وبالتالي تعيش اللوحة من الطلاقة بين العمل والنظر ولا تعيش على الجدار] .

وهذا يعني أن دراسة امكانية الرؤية عند المتفرج، شيء هام جدا للايحاء ، وخلق (خداع البصر) ، اذ أن العمل الفني سيوجه اليه وسيراه بعينيه اللتين تتمتعان برؤية لها حدود معينة تماما ، ويمكن الاستفادة من محدودة الرؤية لتنظيم اللوحة وفق ما نريد ولنعطي الانطباع المطلوب ، واذا تمكنا من دراسة امكانات العين البشرية نستطيع أن ندرس تنظيم اللوحة لتتلاءم مع مدى رؤية العين لنحصل على التأثيرات المرغوبة .

وهذا يعني امكانية خلط (فن منظم) ، وفق برنامج عمل محدد ، لهذا اعتبر النقاد فن (الأوب) أو الفن البصري على أنه (فن العصر) ، على اعتبار أن هذه المنهجية في البحث التي تنطلق من بعض أشكال مكررة ومتباينة تمكننا من الوصول الى صيغة فنية ،تختلف باضاءتها ولونها وتتباين من حيث تداخلها مع بعضها، لنصل الى الحركة والى نظام معين مبرمج عملي اطلق عليه فازاريللي اسم (علم الفن) .



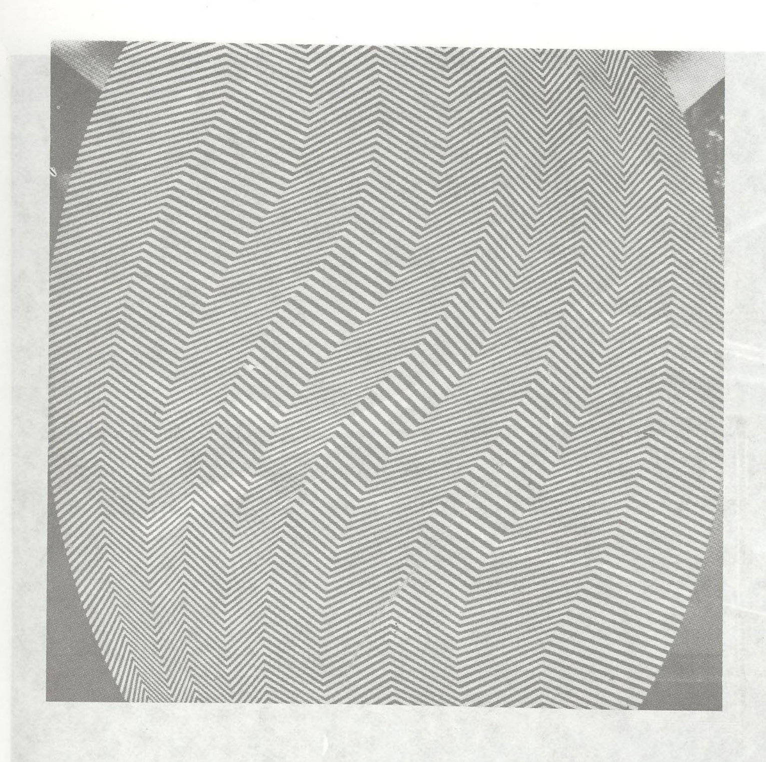
الفن البصري - موندريان

وعن طريق علاقات بين دائرة ومربع تم تنظيمها على اسس منهجية يمكن الوصول الى تشكيلات متنوعة اذا بدلنا بعض الظروف التي نظمت فيها العلاقة بينهما ، مما يوصلنا الى تعدد وغنى في التشكيلات رغم أن المبادىء بسيطة ، ولهذا امكن الوصول الى تنوع يصل الى آلاف الاحتمالات من خلال علاقة شكل المربع بالدائرة واللون .

وهذا العلم الذي وضع أسسه (فازاريللي) يمكننا من وضع شتى المعارض الانسانية التكونولوجية المعاصرة في خدمة الفن التشكيلي ، اذ يمكن ان تنهج العلاقات بين الشكل واللون ، وتوضع في معادلات يمكن أن يوسع مدى الاستفادة منها عن طريق (الحاسب الالكتروني) ، طالما أن المبادىء أصبحت ممكنة الوضع ضمن جدول رقمي من الأشكال والالوان ويمكن الوصول لنتائج معقدة جدا فيما لو تابعنا التشكيل .

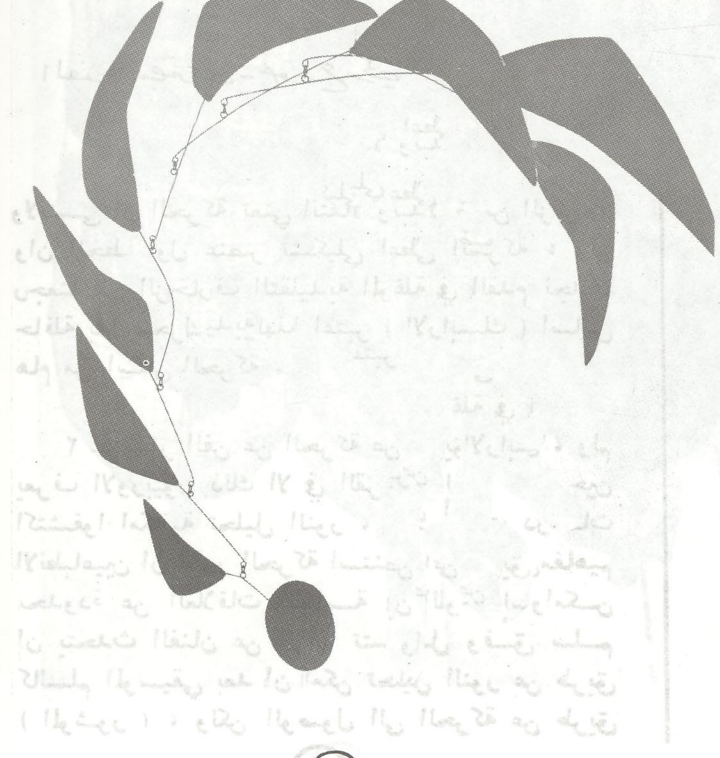
وبالتالي تمكن الفنان من الاستفادة من علم (السيبرنتيك) ، وكل الاشكال المعاصرة ، ووضعها ليوسع مجال تعبيره ، وليخدم خلق مدينة عصرية جمالية ، قابلة لان تحل محل المدينة المعاصرة بكل مافيها من اشكال .

ومن هذه الزاوية يصبح الفن البصري هو فن العصر ، لأن مبادئه ممكنة التطبيق على نطاق واسع وقادرة على استيعاب اكثر التطورات العلمية تعقيدا وقادرة على ان تدخل عصر المحاسب الالكترونية بجرأة وتحد .



الفن البصري - بريدجيت ريلي

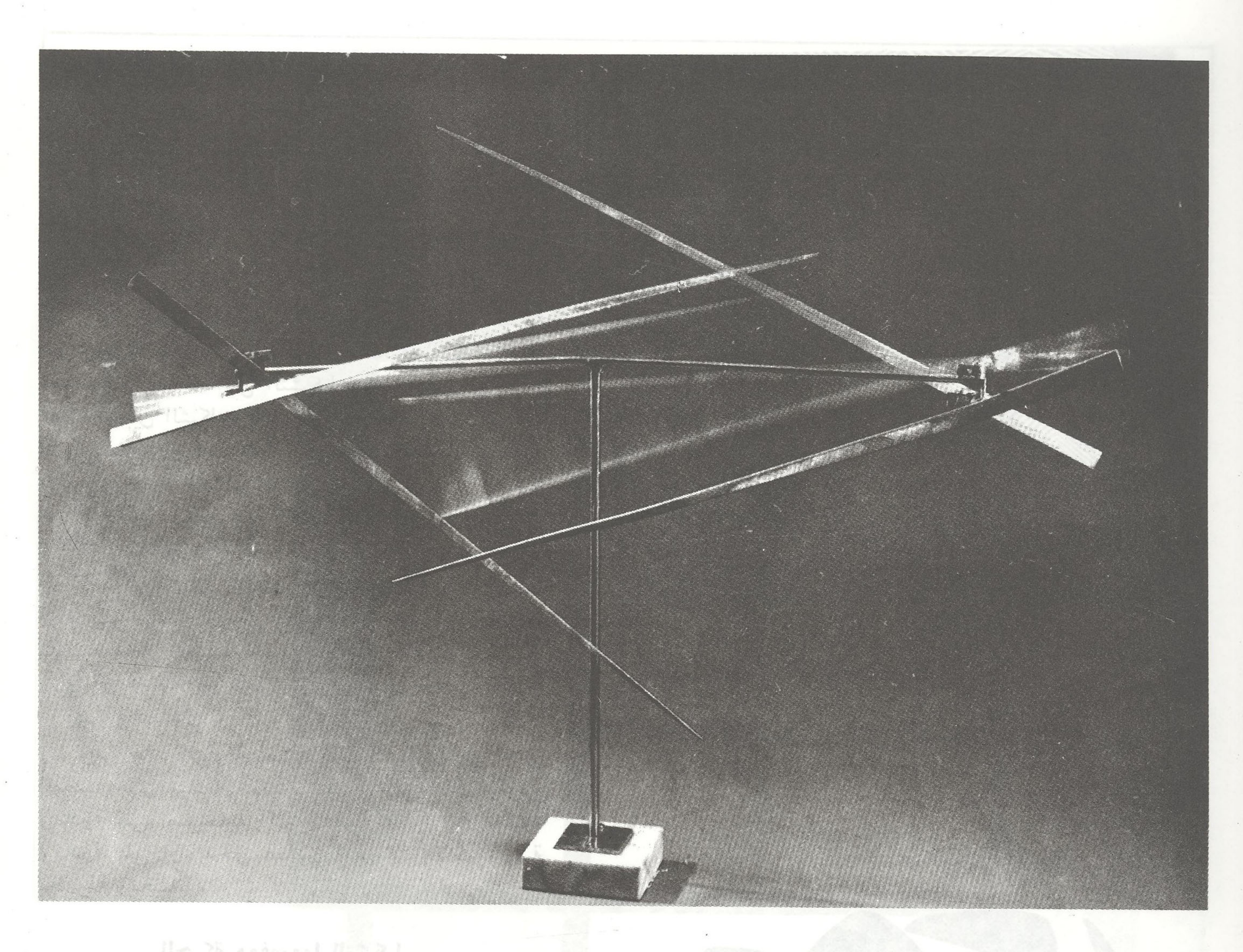
الفن البصري - كالدر



الحركة ومفهومها التشكيلي

وحتى نستطيع ان نفهم كيف تطور الفن التشكيلي حتى وصل الى مرحلة (الفن البصري) لابد من القول بأن (الحركة) كانت هي المنطلق ، وان تتبعنا لتطور مفهوم (الحركة) وتجسيدها في الفن التشكيلي يمكن أن يعطينا صورة التطور ، ولن نهتم بتفاصيل كثيرة عن تطور مفهوم (الحركة) ولكننا سوف نؤكد على بعض امور هامة :

١ - لقد عبر الفن التشكيلي عن الحركة عن طريق عدة اشكال مختلفة ، لكن اهم هذه الاشكال واكثرها بروزا هو (الخط) ، اذ ان (الخط) يمكن ان يتحرك ويعبر ، يرقص ويتهادى ويسكن حسب امكانات التعبير المختلفة عند الفنان ، وهنا نستطيع القول بأن الخط لايتحرك وحده بل يوحي لعين الناظر بالحركة أو ان عين الناظر تنتقل عليه فتشعر بالحركة ، ولهذا كانت الحركة دوما ترتبط بالمشاهد ، وترتبط بطريقة معينة يصيغها الفنان فيوحي لنا بحركة الخط ،



الفن المصري - جورج ركي

ولاننسى ان الحركة تعني انتقالا وتبدلا ضمن الزمن ، وان الخط اول عنصر تشكيلي اعطى الحركة ، ولو رجعنا الى الزخارف التقليدية الموغلة في القدم نجدها حافلة بما يتحرك ، ولهذا اعتبر (الارابسك) اساس هام من اسس الحركة .

٢ – وعبر الفن عن الحركة عن طريق اللون ، ولم يعرف الاوربيون ذلك الا في القرن التاسع عشر حين اكتشفوا امكانية تحليل النور ، واستطاعت دراسات الانطباعيين ان تطور الحركة استنادا الى تطبيق مفاهيم محدودة عن العلاقات اللونية في اللوحة وأمكن ان يتحدث الفنان عن الوان تتسلسل وفق سلم كالسلم الموسيقي بعد أن أمكن تحليل النور عن طريق (الموشور) ، ولكن الوصول الى الحركة عن طريق لون ينتقل وفق تسلسل يبدأ من الأصفر الى البنفسجي ،و أمكن الوصول الى (ايقاع) لوني خاص، يعطي الحركة من لون لآخر لو تدرجنا بالالوان .

٣ – وازدادت اكتشافات الفن الأوربي بعد ذلك ، أن نتحدث عن مساحات تتوالى وفق درجة اضاءة تعطي للمساحات ضمن اللون الواحد ، أو حتى بدون الوان ، واصبح من الممكن تجسيد الحركة عن طريق مساحات متتالية في درجة اللون التي ترتبط بما كان يسمى درجة اضاءة أو تون tone ، فاذا تمكنا من ان ننظم لوحاتنا على اساس درجات الاضاءة يمكن ان يصل المشاهد الى حركة في اللوحة .

٤ – ولاتقتصر الحركة في اللوحة على هذه العناصر بل يمكن الوصول اليها عن طريق استعمال

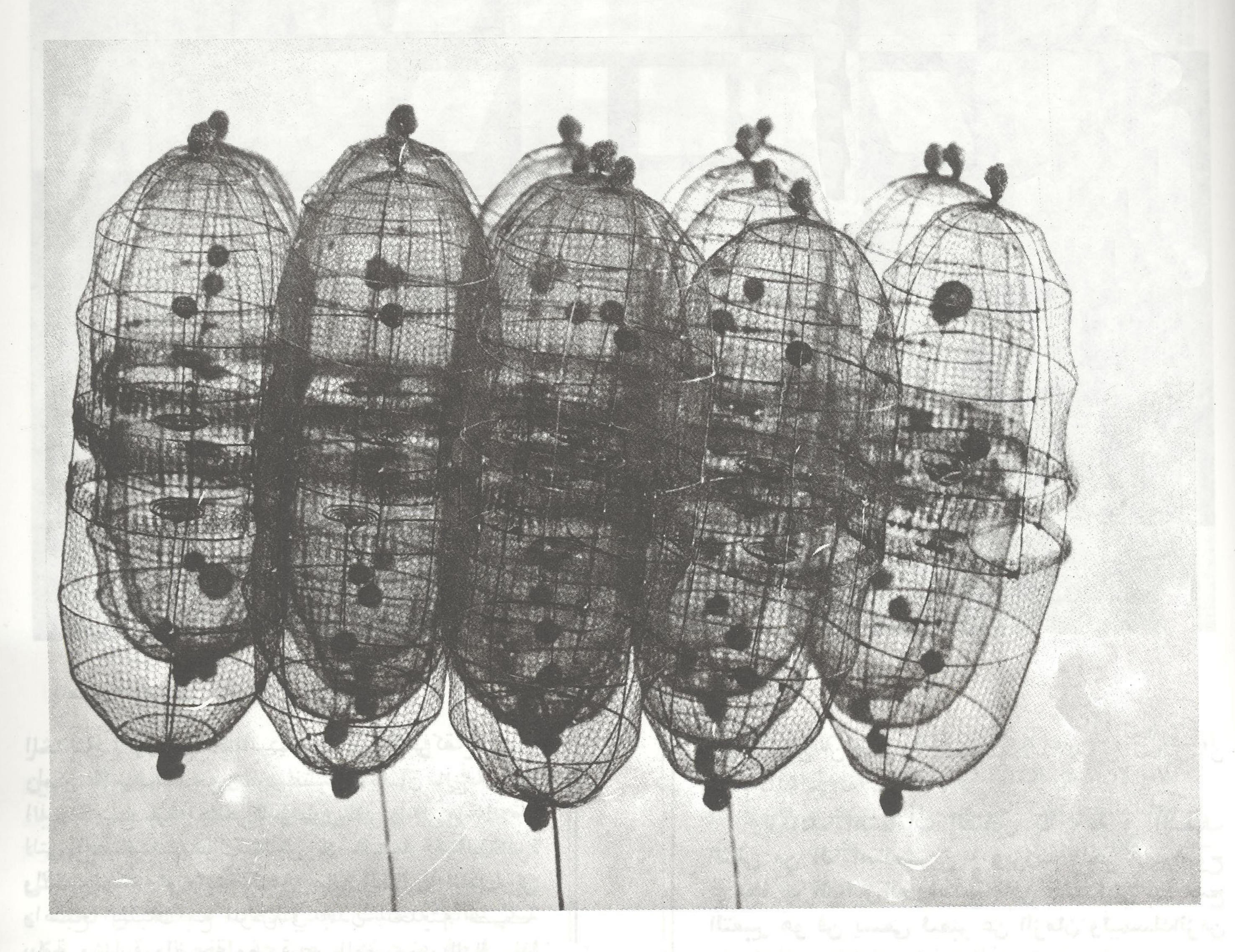
شكل معين في اللوحة وتكراره ، أي اذا اعطينا الايقاع في اللوحة عن طريق تكرار مع اجراء تباين قليل بين شكل وآخر ، وربطنا بين الأشكال ، وأجرينا بعض التنوع في التفاصيل ، حتى يحس المشاهد بايقاع معين بين هذه الأشكال ، وهنا لابد من أن يكون التكرار لأكثر من (ثلاثة) حتى يكون الشكل مرئيا من الناظر ، فالحركة ممكنة التعبير عن طريق (وحدة) تكررها ونغني كل منها باختلافات جزئية توحي للمشاهد بايقاع معين وتنوع ، الحركة ناشئة عن هذا الايقاع ، والتنوع ضروري حتى نصل الى (غني التعبير) والا تحولت اللوحة الى زخرفة محضة لامضمون لها .

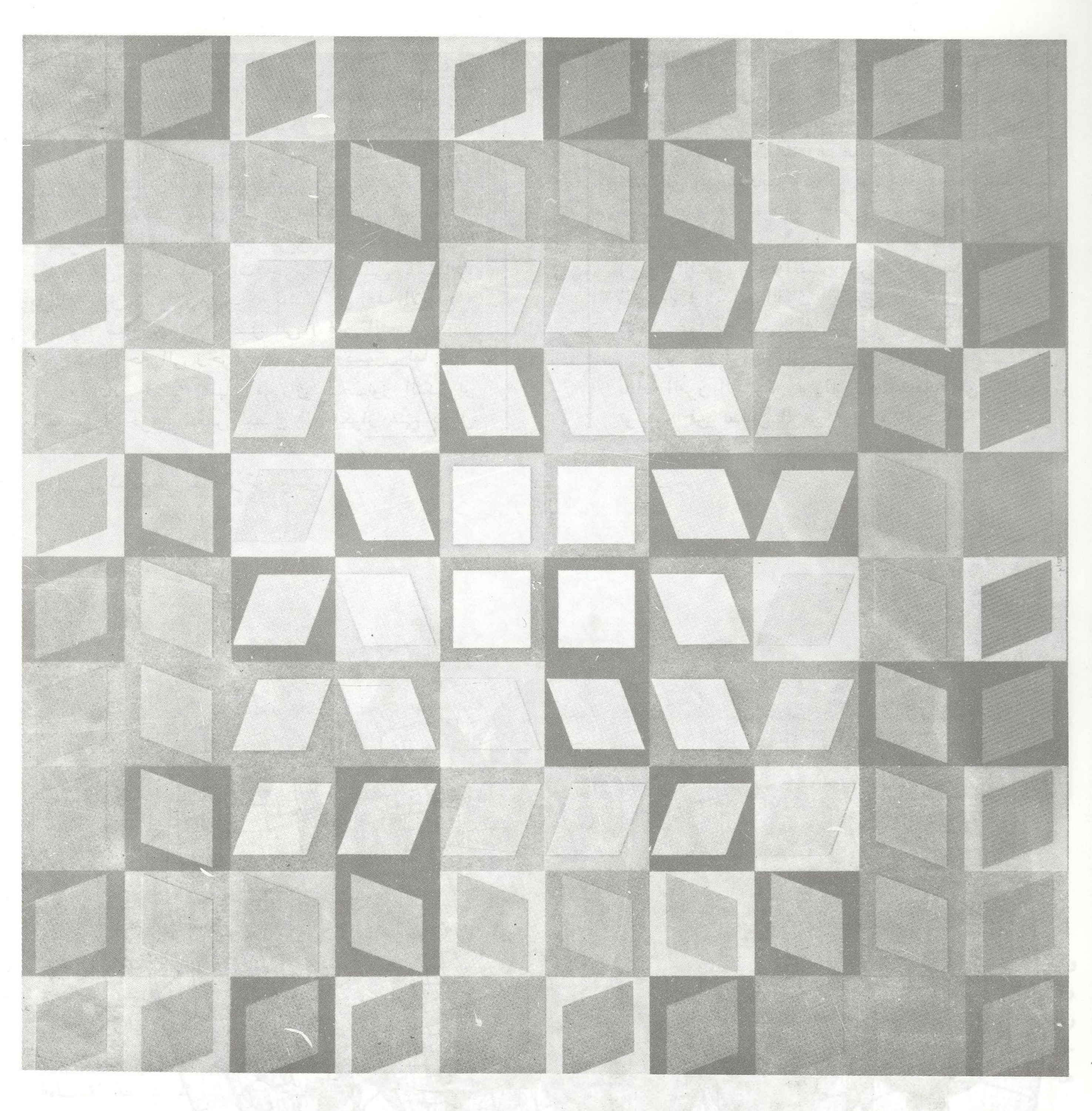
وبالتالي تمكن الفنان من أن يتجاوز التكرار السقيم الزخرفي المحض ليصل الى تكرار غني يحفل دوما بما هو جديد ، وهنا وصلنا الى التنوع والفنى ، ولعبت الموسيقى دورا هاما في ايضاح فكرة (الايقاع) الضرورية لكل عمل يتحرك .

ومن هذه الأبحاث وغيرها ، وصلنا في بداية القرن العشرين الى امكانية التعبير عن الحركة ، مهما كانت مصادرها ، سواء كانت (حركة الواقع) أو (حركة اللون) أو (حركة الخط) أو (حركة الأشكال) أو (حركة النفس) ، ولعبت الحركة دورا هاما في تجارب الفنانين في بداية القرن العشرين ، الذي تميز برغبة التعبير عما هو متحرك ـ سواء في الطبيعة أو الانسان.

ولا ننسى أن (انيشتاين) قد أوجد النسبية في بداية القرن العشرين ، وامكن الاستفادة من افكاره في توليد (فن يعكس الزمن) ، كما وجدت الفيزياء

الفن البصري - غونترهيس





الفن البصري - فيكتور فازاريللي

الحديثة ، ووجدت (السينما) فن الحركة الأول ، وامكن الاستفادة من تطور نظرة الانسان الى الواقع الذي أصبح يراه متحركا وتطور نظرته الى (المادة) التي اصبحت تتحرك ، بل ان السيارة والطائرة والآلات وكل شيء يتحرك في عالم القرن العشرين واصبح السباق مع الزمن في المدن الحديثة قضية دائمة وشارة واضحة معبرة عن العصر ، وبالتالي اذا

اراد الفنان ان يجاري ذلك كله لابد له ان يحاول ان يقدم لنا الحركة .

وازدادت اهتمامات الفنانين بالحركة في النصف الثاني من القرن العشرين ، وبرزت الحركة بوضوح في تجارب الفنانين ، واصبح الفن التشكيلي اذا صح التعبير هو فن يسعى ليعبر عن الزمان وليمسك الزمن

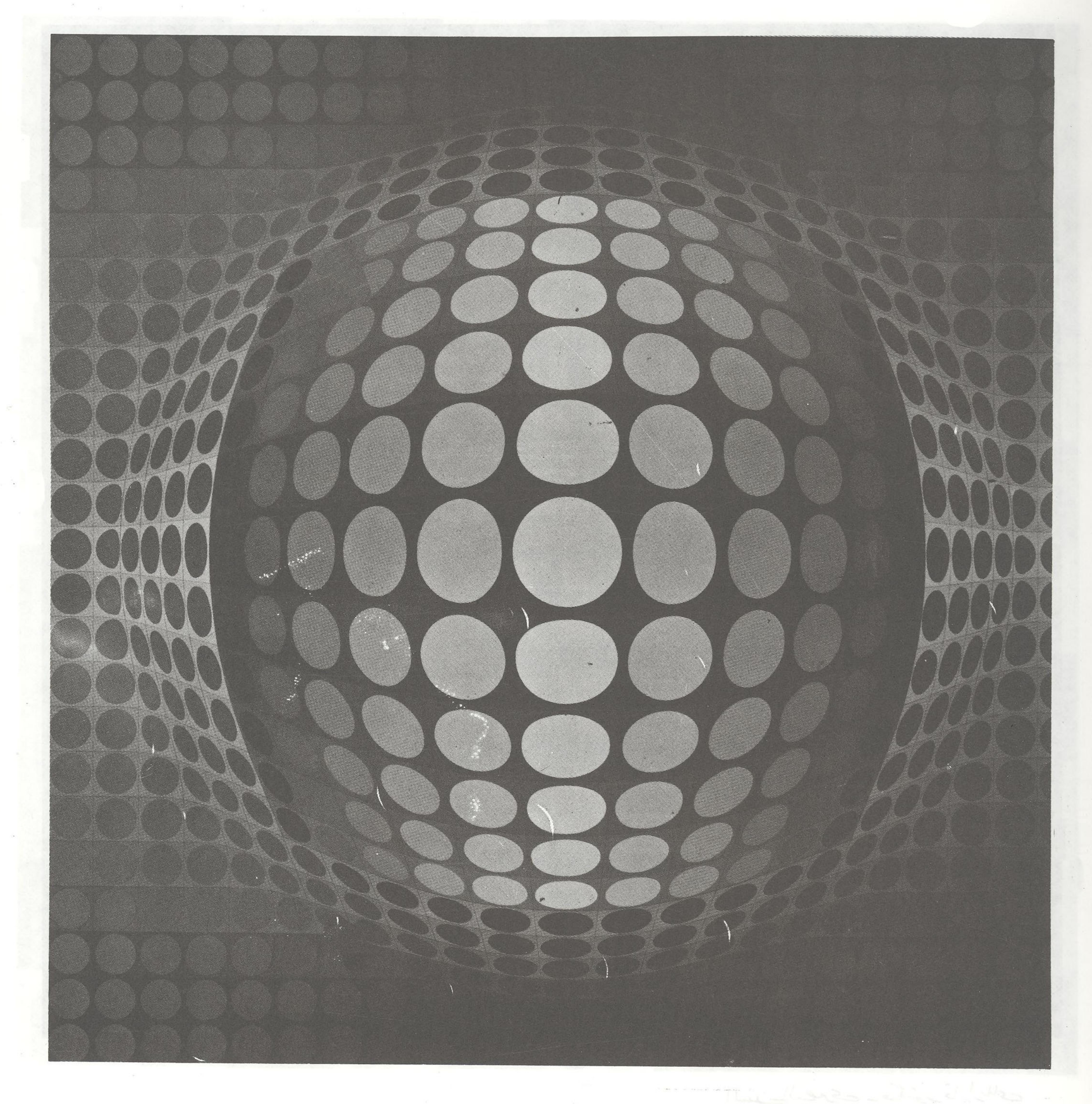
الفن البصري - فيكتور فازاريلي

المتبدل ، اكثر مما هو فن (المكان) كما كان في الماضي .
لماذا لان الفن التشكيلي يعبر دوما عما هو (مادي)، ومرتبط بالمادة فاذا اصبحت المادة تتحرك فلا بد أن يتحرك معها .

ويمكننا أن نذكر هنا بعض التطورات الهامة التي حدثت ومهدت للفن البصري :

١ - تطور التجريد التعبيري: اذا أخذت التطورات التي مرت في الفن التجريدي التعبيري ، الذي انتشر بعد الحرب الثانية نستطيع أن نجد أن الفنانين التجريديين بدأوا يفكرون بانتاج آلات تستعمل الكهرباء وتعطي ضوأ يتحرك على شاشة كشاشة التلفزيون ، وهنا تتداخل الالوان في هذه الاضواء ، وتتبدل على شكل دائم ، حيث نجد علاقات متبدلة كل لحظة ، فهي لوحة متحركة ، ونتيجة لهذه الدراسات تمكن



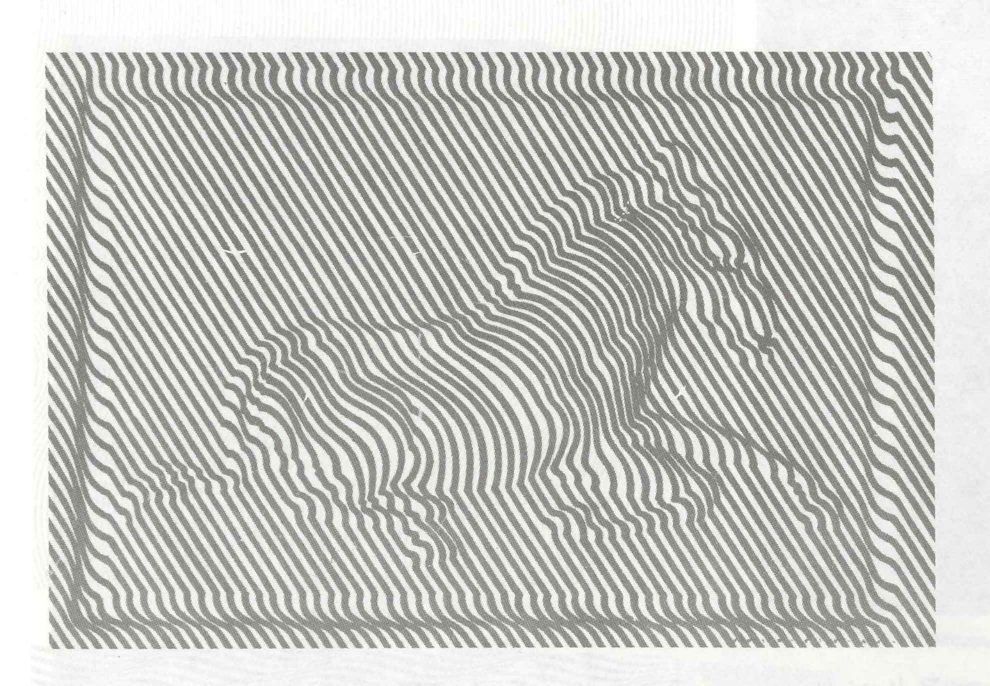


الفن البصري - فيكتور فازاريلي

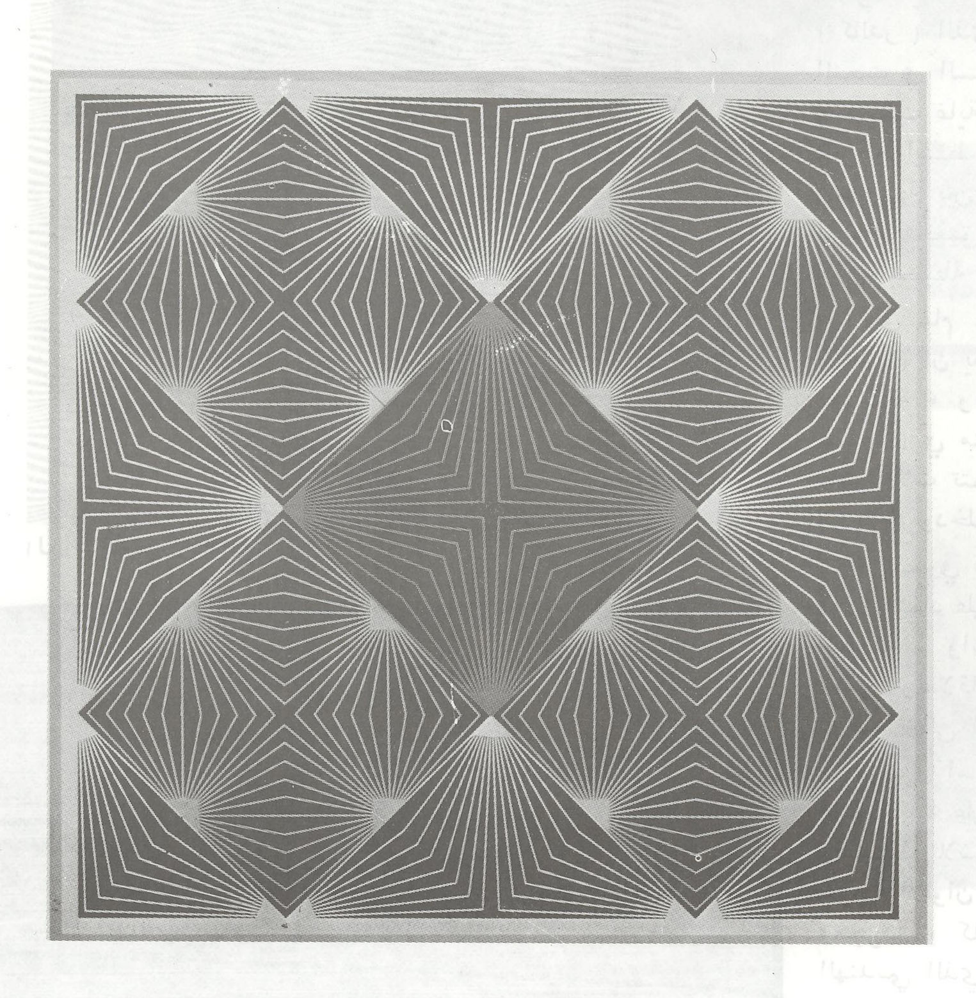
الفنان من هجر المادة التي كان يستخدمها ليلجا الى مواد جديدة ضوئية وكهربائية يستعملها التحقيق احلامه ليكن يرى اللوحة تتحرك دوما ولا تثبت .

وتم انتاج افلام تلفزيونية ملونة ، وسينمائية تجريدية تماما ومتحركة ، فقد تمكن الفنانون من الرسم على شريط التسجيل (الفيديو) ، ليقدموا لنا اللوحة المتحركة التجريدية. وعلى الفيلم السينمائي مباشرة ، ليقدموا لنا اللوحة المتحركة التجريدية .

وقد استخدم (الضوء) و (النور) و (الماء) و (المغناطيسية) لتحقيق الحركة وتقديمها . واعتمد الفنانون على آلات مبتكرة جدا ، لاغاية علمية لها ، بل غاية جمالية واعطونا اشكالا مختلفة للحركة .

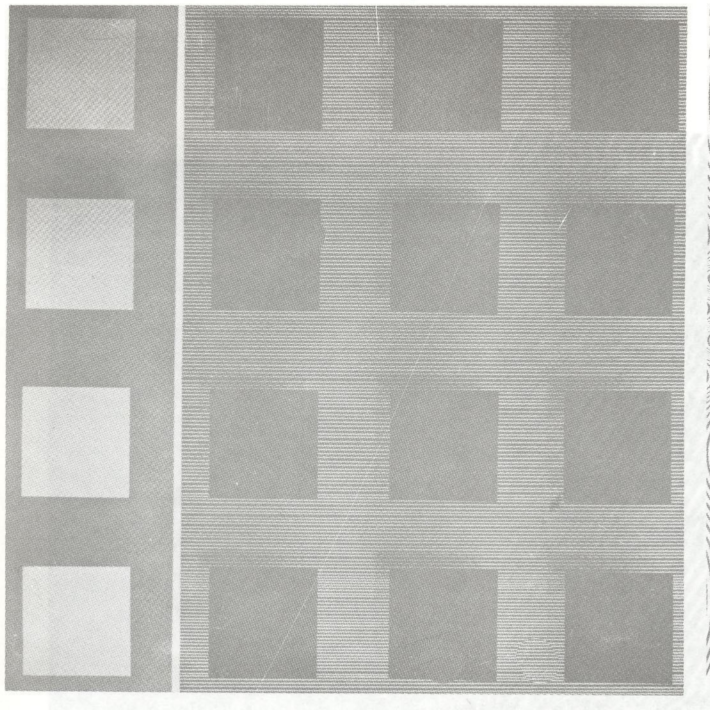


الفن البصري - فيكتور ڤازاريللي

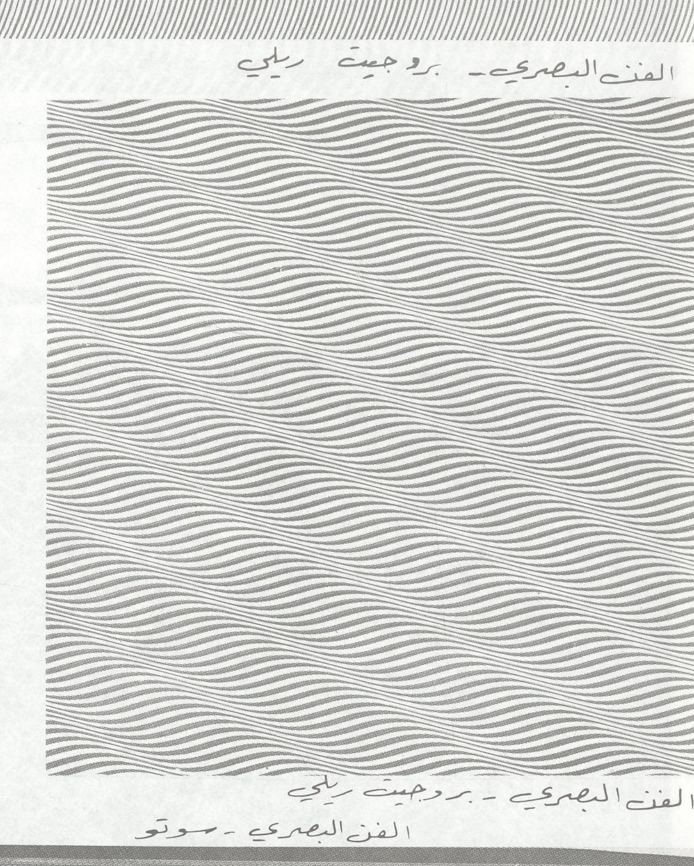


الفن البصري - ريشار أنوسكيويز

الفن البصري ـ بروجيت ريلي



الفن البصري ـ سوتو



الفن البصري ـ بروجيت ريلي

الفن البصري ـ سوتو

٢ـ تطور النحت : واصبحت القطع النحتية تتحرك أيضا ، واحيانا بدون آلة ميكانيكية كما فعل (كالدر) الذي قلب وجه النحت كليا ، اذ علق قطعة النحت في السقف ، بدل وضعها امام المشاهد ، واصبحت غاية النحات أن يقدم لنا توازنا غير مستقر تحركه ابسط النسمات الهوائية . أو العلاقات المدروسة بين المعادن ، وامكن استخدام مغناطيس أحيانا لتحقيق حركة مستمرة ، اعتمادا على مبادىء علمية بسيطة .

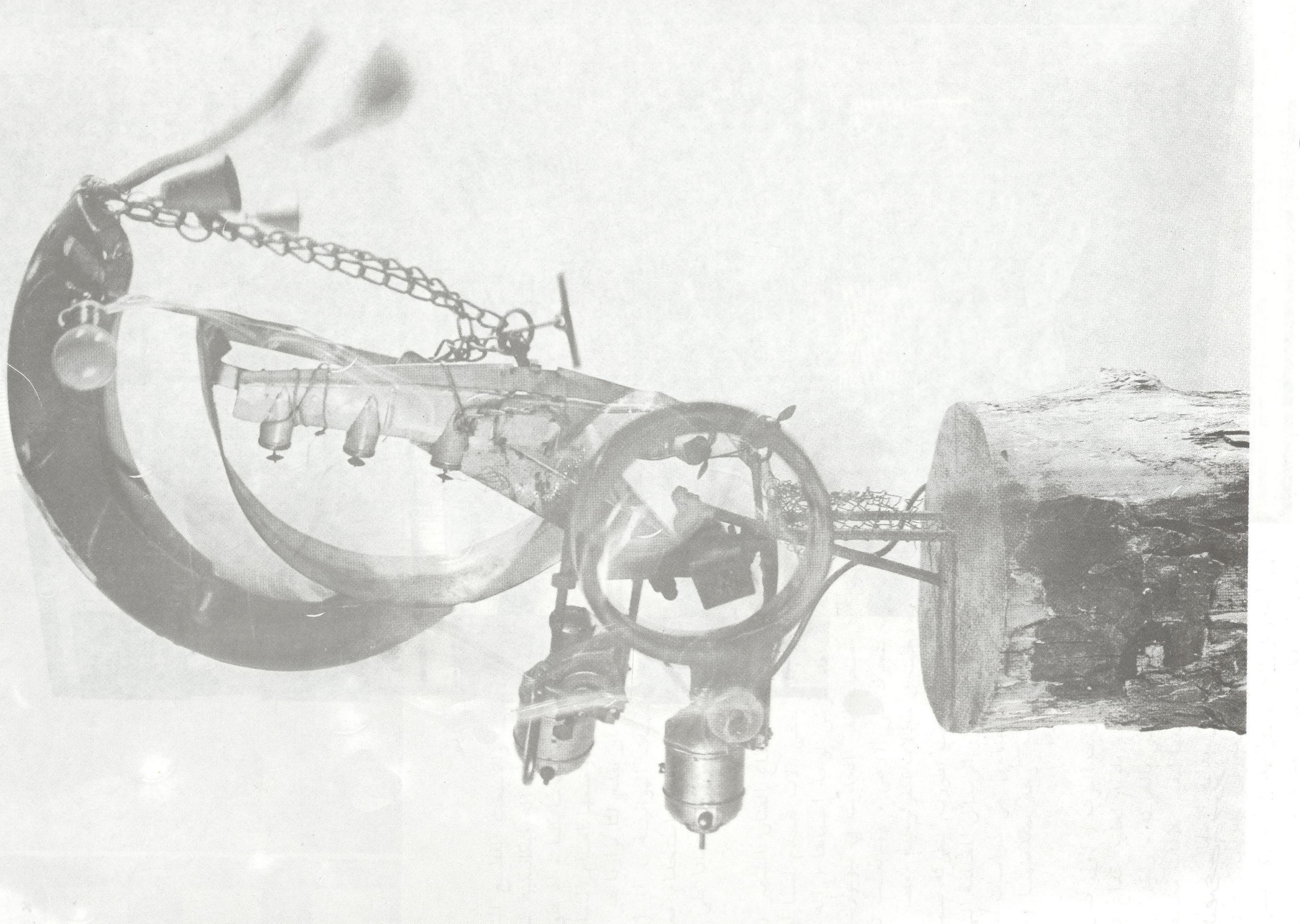
وفي عام ١٩٦٠ استطاع الفنان الشهير (جان تانجلي) أن يعرض بعض آلات تقدم لنا لوحات تجريدية ، وقد عرض لوحة أسماها (آلة تحطم نفسها) في متحف الفن الحديث في نيويورك ، ثم بعض آلات تتحرك على الأرض . وتتابعت تجارب النحاتين ودخلت في مجالات تكنولوجية معضة .

٣ ـ وفي نفس الوقت تطورت الحركة ضمن اللوحة دون اعتماد على الالات او الوسائل المختلفة التي تبعث الحركة ، واستفاد الفنانون من دراسات مختلفة للضوء ولعلاقات خلفية اللوحة بمقدمتها والالوان للوصول الى الحركة .

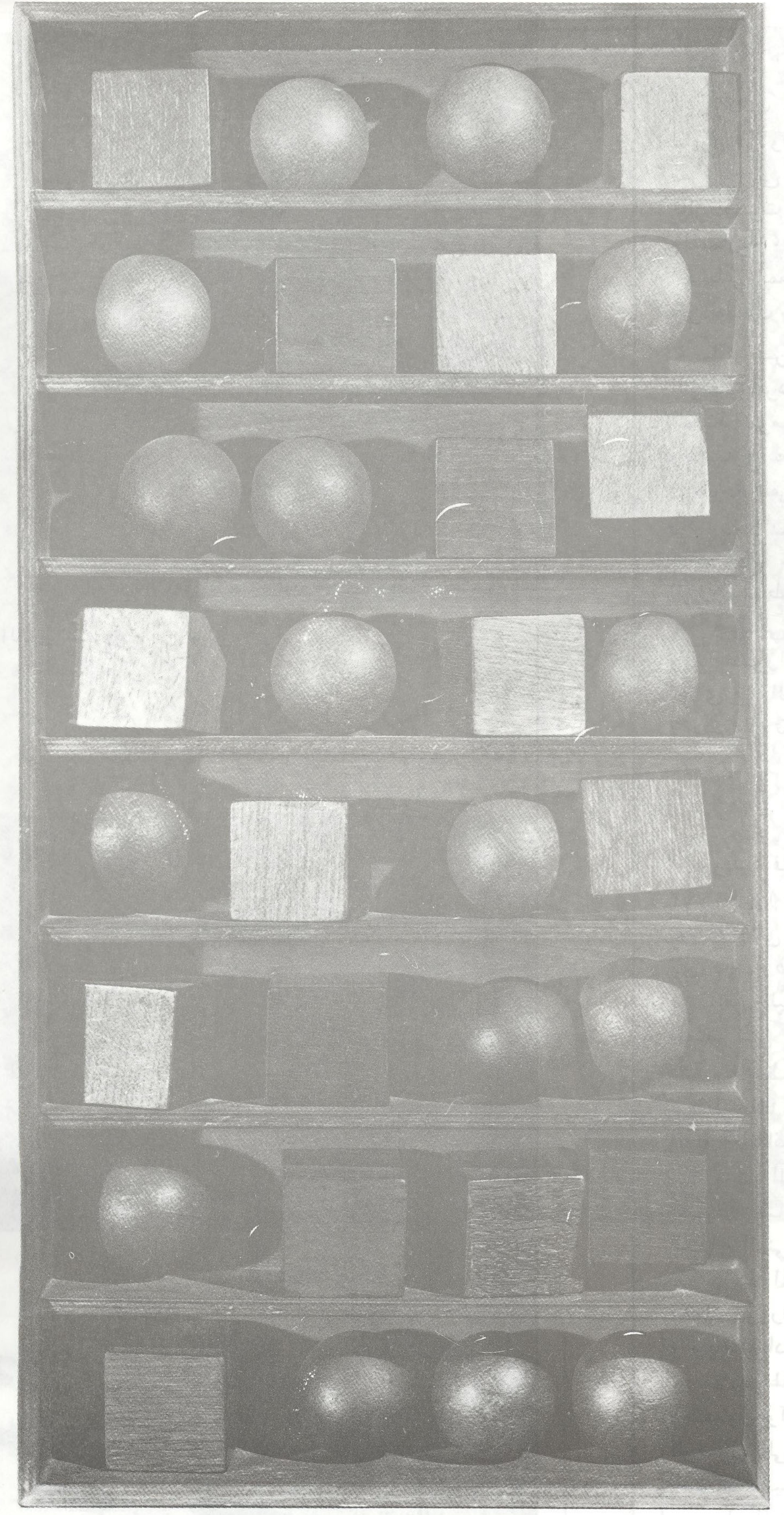
ويبرز اسم (جوزيف ألبرت) كأول فنان معاصر اعتمد كليا على مربعات ملونة لخلق خداع بصري ، وتبسيط للاشكال ليوصي بالحركة ، ولجأ الى دراسة حرارة الالوان او برودتها ليقيم علاقات مختلفة بسيطة ومجردة ، كانت تمثل بداية الانتقال من التجريد الهندسي الذي عرفناه مع (موندريان) ، وللوصول الى التجريد الحركي والخداع البصري عن طريق مفاهيم بسيطة توصي بالحركة .

الفن البصري - سوتو





الفن البصري - جان تانجلي - آلة تتحرك



الفن البصري - بول بوري

ولادة الفن البصري

وكانت هذه الدراسات كلها تمهيدات ضرورية لظهور (الآوب أ رت) الذي أصبح زعيمه (فازاريللي) معروفا على نطاق عالمي ، اذ ابتكر (لغة فنية) كالرياضيات قابلة للاستخدام في كل المجالات الفنية والمعمارية ، وأقام فنا هو علم بالمعنى الدقيق ، علم اجتماعي بمعنى أنه قابل لتطبيق في الحضارة المعاصرة على نطاق واسع .

لقد شن (فازاريللي) هجومه من البداية على اللوحة المفردة ونادى بفن يمكن أن يستخدم على نطاق الحياة اليومية على نحو شامل ، وقال بأن انتشار الفن وتقدمه في هذا العصر رهن برفض الصيغ الموروثة عن (اللوحة المفردة) التي تتمتع بأهمية كبيرة لأنها مفردة، واذا أردنا أن يكون للفن مهمة اجتماعية فيجب أن نوسع نطاق عملنا ، وننشر هذا العمل عن طريق مئات النسخ التي تمت طباعتها وتحضيرها بأحدث الوسائل .

وبالتالي فان دور (اللوحة) التي كانت ترسم وفق تصوراتنا للفن بدأ يشك فيه ، وبدأت أشكال أخرى من التعبير تغزو الحياة المعاصرة، وهذه الأشكال لا يمكن أن تكون (لوحة) أو (تمثالاً) كما كنا نعهده .

فازاريللي

ولد (فازاريللي) عام ١٩٠٨ ، في المجر ودرس عام ١٩٩٢ في (البادوهاوس) في يود ابست ، ثم انتقل بعد ذلك الى (فرانسا) ، وبدأ يعمل في الحفر والاعلان ، وفي عام (١٩٥٥) نشر (فازاريللي) بيانه الشهير عن الفن البصري وأصبح بعد ذلك من أهم الفنانين المعاصرين .

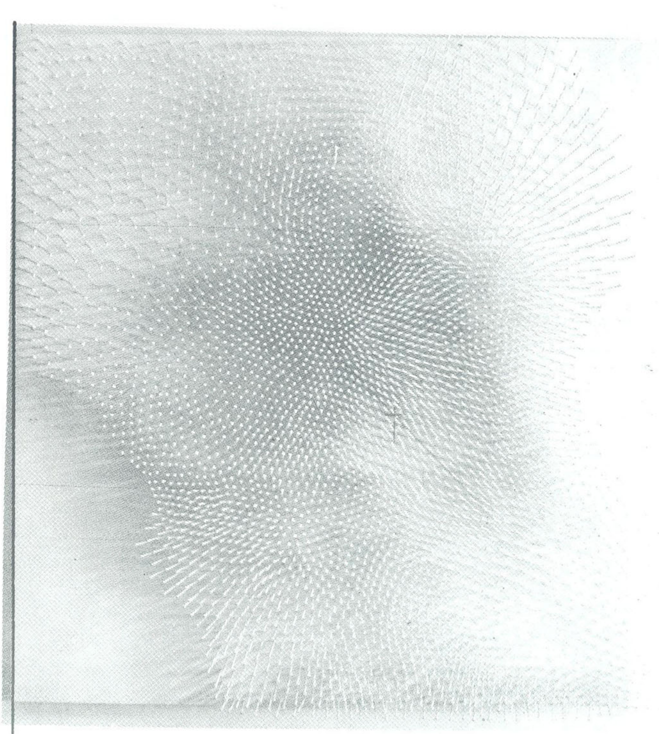
ونلاحظ أن (فازاريللي) قد اعتمد على عدة أشياء ، ترتبط كليا بالتطورات العلمية في أوربا ، بعد الحرب العالمية الثانية وأهمها :

١ ـ الطباعة : التي تمكن الفنان من تقديم أعمال مطبوعة بعناية كبيرة ، وهي وسيلة الاساسية لنشر انتاج الفني على نطاق واسع .

٢ ـ المواد المختلفة : من بلاستيك وزجاج وخشب ومعادن وورق وأشكال ملونة من الزجاج الذي لا يكسر، وأخيرا المواد الحديثة المتنوعة التي لا تحصى .

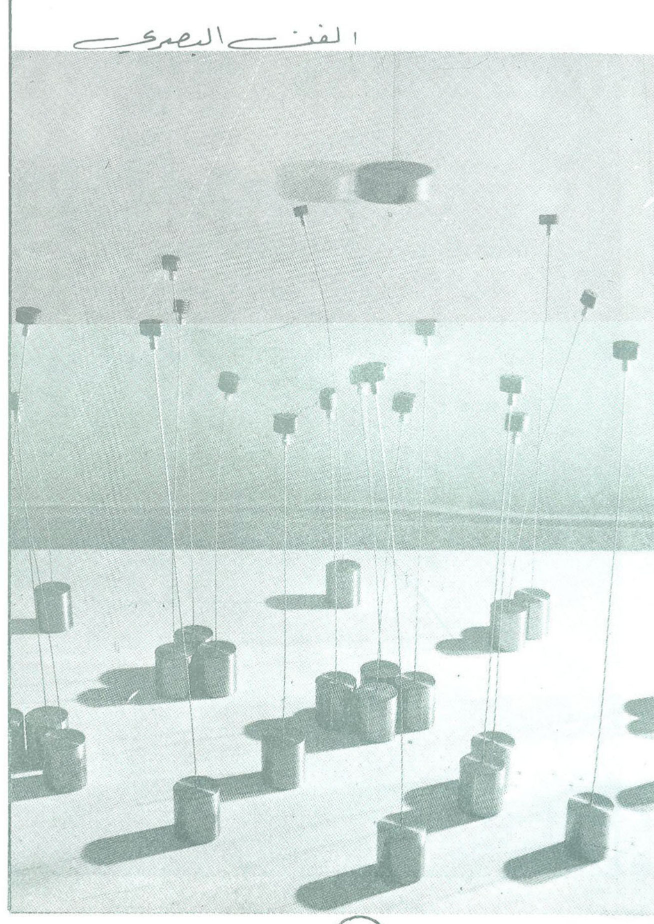
٣ ـ الدراسات العلمية لايجاد (فن) مصممون ومنفذون وآلات لانتاجه ومعامل مختلفة مساعدة على الوصول الى النتائج ؛ ضمن ورشة كبيرة ومراكز أبحاث فنية .

وان الغاية الرئيسية لكل هذا هو قلب أكثر المفاهيم



الفن البصري ـ أوكر

الفن البصري



الفن البصري ـ سيرجيو دي كامارجو

المعاصرة في الفن التشكيلي ؟ وفق مبدأين أساسيين أولاهما : (التعبير عن الحركة) و (الخداع البصري) .

نظريـة فازاريللـي

يقول فازاريللـي :

ـ « في عام (١٩٥٥) عرفت المتطابقة الشهيرة في الفن ، وقلت بأنها ترجع الى عنصرين أساسيين وهمـا (اللـون ـ الشكل) أو (الشـكل ـ اللـون) أي (١ = ٢) أو (٢ = ١) ، وهي تعني الوحدة التشكيلية إذا أن هذه الوحدة تتالف من ثابتين أثنين الجوهـر الأساسي (الشكل) و (ما يحيط به متممات) ، ومـن

ضمنها (المربع) الذي يمثل الخلفية ، وبالاضافة الى وجه الشكل المضاعف ، نلاحظ أن الوحدة التشكيلية لها وجه مضاعف هو (اللون المضاعف) ، الذي يكون إما متناسقاً ، وإما أن يكون (إيجابيا) أو (سلبيا)] .

وحتى نشرح نظرية (فازاريللي) حول الفن البصري ، لا بد من القول بأنه أخذ مبدئيا شكل (مربع) واعتبره هو الأساس وقال بأن هذا المربع يمكن أن يكون (جدارا) أو (لوحة) ، وضمن هذا المربع توجد (دائرة) ، وهي (الشكل) ، والمربع والدائرة معا يمثلان وحدة تشكيلية وان الوحدة التشكيلية لها شكل مضاعف (مربع ودائرة) ولها أيضا لون مضاعف (لون الدائرة ولون المربع) والألوان في هذه الوحدة اما أن تتناسق أو تتضاد اما أن تكون سلبية أو ايجابية.

ومعنى ذلك أننا نملك في كل وحدة تشكيلية عدة احتمالات ، حسب الحالات السلبية والايجابية (أبيض وأسود) . ونصل من خلال ذلك الى سلسلة من الجداول الرقمية لمختلف الاحتمالات التي تصل الى آلاف الاحتمالات .

ذلك لأن كل وحدة يمكن أن تبسط أو تنعقد نسبيا ، وهذا التبسيط أو التعقيد يمكن أن يوصلنا عدة احتمالات (أسود وأبيض ، أسود وملون ، أبيض وملون ، ملون ملون) متضادة أو متناسقة .

وإذا استعملنا الصور المنطبعة في الذهن ، والحجوم المتطورة ، وحركة الخط ، وتذبذب المساحات واللون الموحد أو الملون ، نصل الى لا نهائية الاحتمالات .

وطالما أن (فازاريللي) يعتمد على المربع فهذا يعني أنه يريد تطبيق نظرياته على نطاق (معماري) ، وبالتالي يمكن الوصول الى تحوير البناء المعماري الى أشكال جاهزة من المربعات المختلفة الألوان ، أو من الوحدات الجاهزة المعمارية التي تركب على البناء ، والمنظمة وفق نظريته عن العلاقات بين الوحدات التشكيلية والعناصر الأخرى التي قال بها ، وبالتالي يمكن خلق مدن حديثة جميلة ، هي مدن المستقبل كما يرى (فازاريللي) .

وان ذلك كله سوف يؤدي الى تغييرات شاملة في كل العمارة والفن ، اذ أن فن المستقبل كما يراه سوف يتم انشاؤه بنتيجة تعاون بين العلماء والمهندسين والتقنيين والصناع والمعماريين والفنانين والمبدعين .

وهذا سيتجاوز المرحلة الماضية للفن التشكيلي كلها . وسوف يعود الفن الى الارتباط بالحياة ، ويستخلص الفنان عزلته عن المجتمع التي تبدو شديدة الضرر على الفنان وعلى هذا المجتمع ، و « ان الفنان المنعزل في برجه العاجي سوف يستبدل بكائن مكون وعلى شكل مثقف ـ عالم » .

الفن البصري ـ بيتر سيدجيلي

الخاتمة

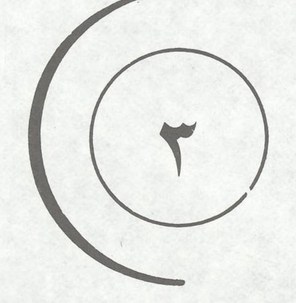
ولكن لنتساءل في النهاية ، عن النتائج التي توصل اليها فازاريللي من التشكيلات الفنية وعن مدى ارتباطها بالتجربة الفنية التي انطلق منها الفن العربي ونحن سنضع هنا ثلاث ملاحظات أساسية :

١ ـ الحركة : لا شك في أن (فازاريللي) ارتكز على الحركة واعتبرها أساس الفن التشكيلي والحركة قد توصل اليها الفن العربي في مجال الزخارف وفي مجال التعبير الفني المختلف في الرسوم في الكتب وغيرها (الأررابسك) .

٢ ـ الخداع البصري : ان الخداع البصري الذي نراه منظما وفق أحدث النظريات العلمية نجده في كثير من التشكيلات التي رسمها العرب في القصور والبيوت، ونحس بأن مفهوم الخداع البصري ليس غريبا على الحضارة العربية .

٣ ـ المفهوم الهندسي للفن : من الواضح أن المبادىء الهندسية والرياضية التي ارتبطت بالفن العربي موجودة على نفس النمط في الفن البصري ، وان كانت قد أخذت شكلا معاصرا عن (فازاريللي) لكن المنطلقات واحدة .

واذا تحدثنا بعد ذلك عن الفن العربي كشكل من التعبير ربط بين الحياة اليومية وبين الفن ، وجعل الفن مرافقا لكل مظاهر الحياة نستطيع أن نفهم أن منطلقات (فازاريللي) ليست جديدة ، ولكن الصبغة العصرية والتكنولوجية هي التي أعطتها طابعا أكثر حداثة ، وأكثر معاصرة .



المدارس الفنيّة

الميتافيزيقيّة

إعداد : الحياة التشكيلية

ـ [إن أعمال الفنانين الميتافيزيقيين كمثل محاولة للتعبير عن أزمة الانسان المعاصر ضمن المدينة الصماء ، وفي المجتمع الغريب ، حيث يعيش منعزلاً ، وهذا العالم الميتافيزيقي يسعى الى اعطاء الفن شكلاً يتجاوز محاكاة الواقع ، أو الاعتماد على الأحاسيس والإدراكات في تقديمه] .

لو أردنا أن نعرف ما تعنيه كلمة (ميتافيزيقية) ، لقلنا بأنها تعني (ما بعد الطبيعة) أو ما وراءها ، ما هو أبعد منها ، ولو حاولنا أن نفسر هذا المعنى ودلالته في (الفن) ، نستطيع القول بأن الفن الميتافيزيقي هو [الفن الذي يسعى للتعبير عما يختفي خلف الطبيعة] أن المعنى الذي نراه وراء الرسوم خلف كل شيء ، وهذا اعنى قد يكون سراً ، أو حدس شاعر ، أو حقيقة فيلسوف ، عبر عنها الفنان في لوحته .

لقد ولدت (ايتافيزيقية) ما بين عامي (١٩١٠ ـ ١٩١٥) كرد فعل ضد (المستقبلية) التي كانت تسعى الى التعبير عن الحركة والعصر ، ورفض ما هو قديم تقليدي ، فأصبحت (الميتافيزيقية) تنادي بالسكون والتوازن ، وتلجأ الى كل المقومات الكلاسيكية للتعبير عن (العصر) .

وفي المرحلة الممتدة ما بين عامي (١٩١٦ ـ ١٩٢١) اخذت الميتافيزيقية أهميتها الكبيرة ، ويعتبر كثير من النقاد ان لقاء (دي كيريكو) و (كارلوكارا) بداية (الميتافيزيقية) التي أصبحت مدرسة متكاملة الأسس واضحة المعالم .

لقد اعتبرت (الميتافيزيقية) بأن (التكعيبية) و (المستقبلية) لم تعبرا عن الحاجات الروحية والنفسية للعصر الحديث ، ولم تتجاوز تجاربهما حدود الانطباعية ، لأنهما ظلا متأثرين بالشكل المادي الوصفي ، والمطلوب أن يصل الفن الى التعبير عن معنى الحياة المعاصرة ، وأزمة الإنسان فيها ، ويلجأ الفن الى كل العناصر التي تساعده على تحقيق ذلك .

ولهذا السبب تعبر لوحات المتافيزيقيين عن أزمة الانسان ضمن المدينة الحديثة ، حيث يعيش الإنسان منعزلاً ، وإن التعبير عن هذا العالم الذي يمثل المجتمع المعاصر لا يعني نقل الواقع الخارجي بأمانة ، أو الإعتماد على الأحاسيس والإدراكات لتقديمه ، بل الهدف أن يقدم الفنان عالماً نحس فيه بالفراغ الدائم الذي يعيشه الانسان المعاصر ، والذي يعكس الإحساس باللا جدوى التي تغلف كل شيء .

إن الوصول الى المعنى هو الأساس ، والتأكيد على لا معقولية الواقع ، وذلك ضمن صياغة تؤكد على عناصر معينة اختارها الفنان عالم الفن على أنه صنو عالم الواقع ونده ، وهو في نفس الوقت يقدم معنى عالم الواقع أكثر مما يعبر عنه .

وطالما أن هدف الفن هو التعبير عن المعنى العميق للأشياء فهذا يعني يدل على أن المدرسة الميتافيزيقية لا تهم بالبحث عن أسس فنية يتجمع الفنانين حولها بل تقدم (مضمون) هو الاساسية لفنهم .

وهذا الموقف لم يصل بالميتافيزيقية الى مرحلة معاداة المدارس الشكلية ، لأنها استفادة من هذه المدارس ، فقد استفادت من تجارب (التكعيبيين) ، ورسم الواقع على شكل كتل معمارية وهندسية ، والألوان ساهمت في تأكيد صلابة الواقع الذي تقدمه ،



الميتافيزيقية

وتلاحظ بأن الالوان قد بسطت واستعملت كدرجات إضاءة ، ونلاحظ بأن تناسباً دقيقاً يميز لوحات (دي كيريكو) ، **وهذا يعني أن (الميتافيزيقيين) يريدون خلق (عالم جديد) يختلف عن الواقع المرئي ويتمتع بميزات هندسية ومعمارية مستقلة عن تمثلنا لـه ، فكانه موجود أمامنا ومنفصل عنا ، ووجوده راسخ كوجود الواقع الخارجي عند التكعيبيين .**

وهو عالم حقيقي ، أكثر من العالم المرئي ، ولهذا تبدو علاقات الاشكال والالوان متماسكة متينة ، صلبة، رغم كل الخيال الذي أستخدم لخلق هذا العالم .

ولهذا اذا قلنا عن (الميتافيزيقية) بانها واقعية ، فذلك يعني أن هناك كثيراً من الأشياء الواقعية في اللوحة ، وبالتالي ليست (الواقعية) هي تصوير ما هو (شخصي فردي) بل رسم ما هو عميق راسخ ، أكثر حقيقة من الواقع .

وهذا المبدأ (كلاسيكي) تماما ، لأن الكلاسيكي يقدم لنا ما هو نبيل متين متماسك يتمتع بعلاقات هندسية تعطيه رسوخاً ومتانة ، الوانه هادئة ولا علاقة له بعواطفنا ، بل هو موجود على شكل أكثر كمالاً من الواقع المرئي ، فكانهم يصورون عالم (المثل الافلاطوني) ،



الميتافيزيقية
جورجيو دي كيريكو

وبالتالي فالكلاسيكية هي واقعية بمعنى ما ، أنها ترسم ما هو أكثر رسوخاً من الواقع المتبدل ، وتقدم عالم مثل حقيقي وراسخ الوجود تماماً .

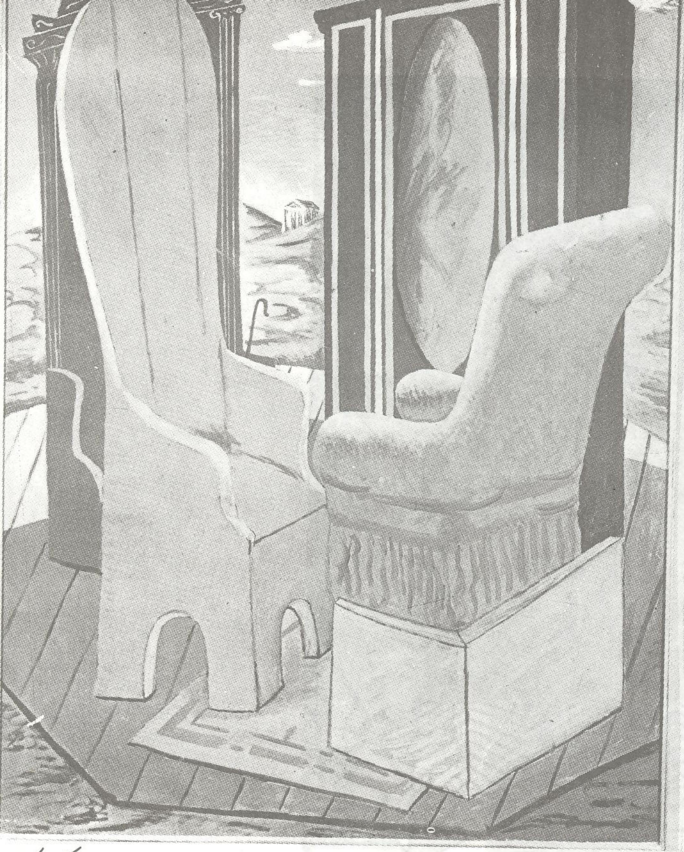
وهنا نصل الى غرابة العالم المصور ، فهو (موضوعي) و (خيالي) ، (موضوعي) من حيث طريقة الرسم والتعبير و (خيالي) لأنه يقدم عالماً خاصا غريباً ، كما لو أنه عالم أحلام أعيدت صياغتها على نحو دقيق متماسك .

الفنانـون الميتافيزيقيـون ؟

وحتى نستطيع إعطاء فكرة عن تجربة (الميتافيزيقيين) ، لا بد لنا من أن ندرس بعض أعلام هذه المدرسة لنكشف أهم تجاربهم وأفكارهم .

دي كيريكو

ولد الفنان (دي كيريكو) في اليونان ، ورحل الى



الميتافيزيقية - جورجيو دي كيريكو



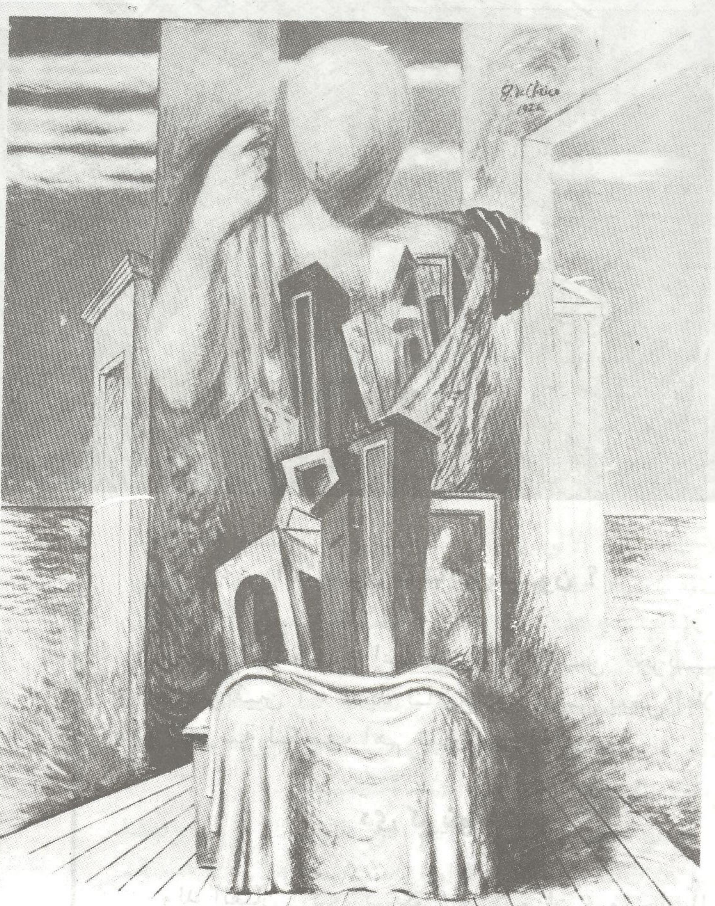
جورجيو دي كيريكو

الميتافيزيقية - جورجيو دي كيريكو

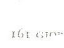


الميتافيزيقية - كارلو كارا

CARLO CARRÀ *The Engineer's Mistress* 1921

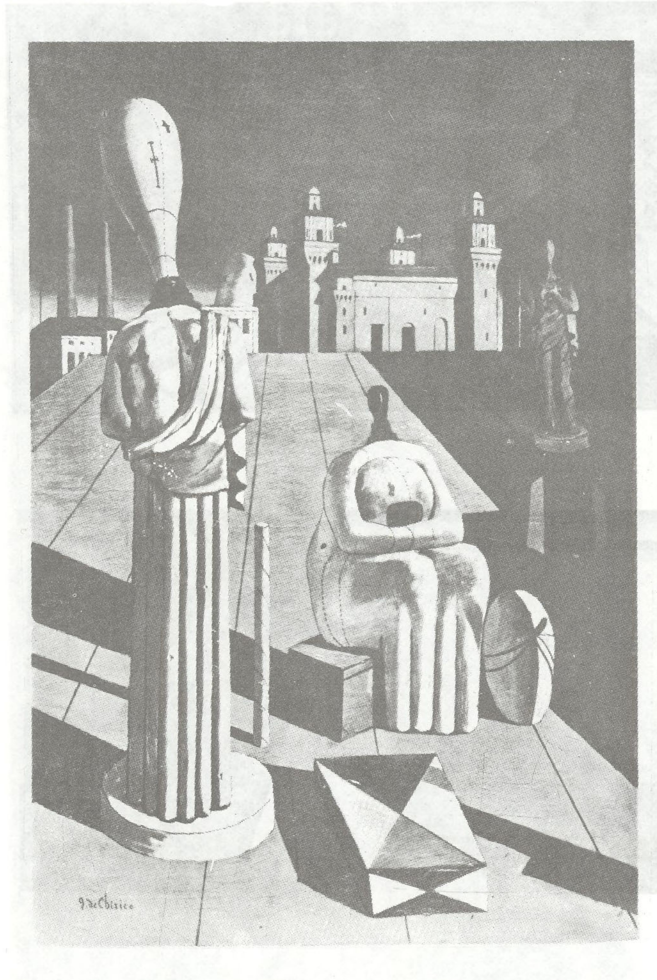


161 GIOR





الميتافيزيقية ـ جورجيو دي كيريكو



الميتافيزيقية ـ جورجيو دي كيريكو

ايطاليا ، واستقر فترة في (ميونيخ) بألمانيا ، وكانت هذه الدول ذات تأثير كبير عليه ، وعلى فنه .

تأثر بذكريات طفولته في (اليونان) و (ايطاليا) وعاد الى رسوم النحت القديم اليوناني والى المدن الكلاسيكية الحديثة في (ايطاليا) وعرفته (ميونيخ) على الفلسفة الالمانية وعلى (نيتشه) بشكل خاص ، وعلى الفن الرومانتيكي ، وبشكل خاص على الفنان (بوكلن) .

وانتقل بعد ذلك الى (باريز) وعرض في معرض خريف عام (١٩١٣) ، وتعرف عليه الشاعر (أبو لونير) ورفع (أبو لونير) من أهمية (دي كيريكو) الى مرتبة أعظم الرسامين المعاصرين ، وتحدث عن قوة الصورة عنده و (المضمون) الذي جعله من أهم الفنانين ، وقال عنه :

ـ [لقد استطاع أن يحمل الروح الى عالم أبعد] .

وبعدها تعرف على شعراء المرحلة ، وفنانيها واصبح معروفا لديهم ، وفي الأوساط الفكرية والأدبية والفنية في فرانسا .

ونلاحظ هنا أن الشكل الغريب من التعبير الذي قدمه (دي كيريكو) في لوحاته جعل الشعراء المعاصرين يلهجون بذكره ، وفي الواقع ان لوحات (دي كيريكو) تكاد تكون قصائد يائسة سوداء ، لكنها موحية للشعراء ، ولو حاولنا ان نقدم بعض المواضيع التي طرحها في لوحاته ، نستطيع أن ندرك مدى أهمية وتأثير ما عرض .

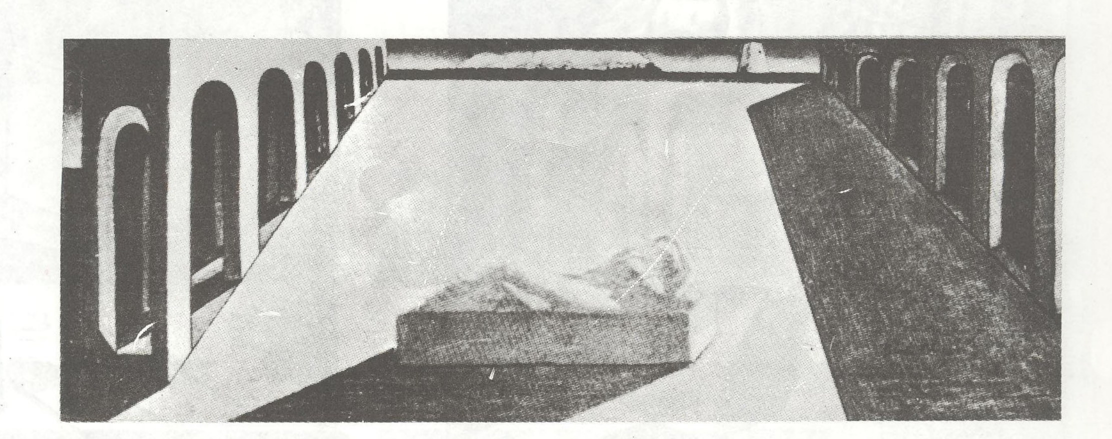
ـ [الطرق خالية تماما الا من شخص له ظل ، والمصانع عالية الأبراج ، والظلال المعتمة في الشوارع ، والتماثيل الكلاسيكية القديمة النصف حية ، والخطوط اللا نهائية التي تدل على منظور يمتد حتى الافق ، والاقواص والعمائر الكلاسيكية ، والناس يعيشون في صمت والأجسام الخشبية المفصلة الأطراف ، كما لو أنها موديلات خياط ، والصمت المطبق الذي ينذر بالشؤوم في الساحات ، والشمس مسلطة على صبية تدفع طوقا عبر شارع طويل موحش] .

وهذه المواضيع تؤكد لنا عدة حقائق :

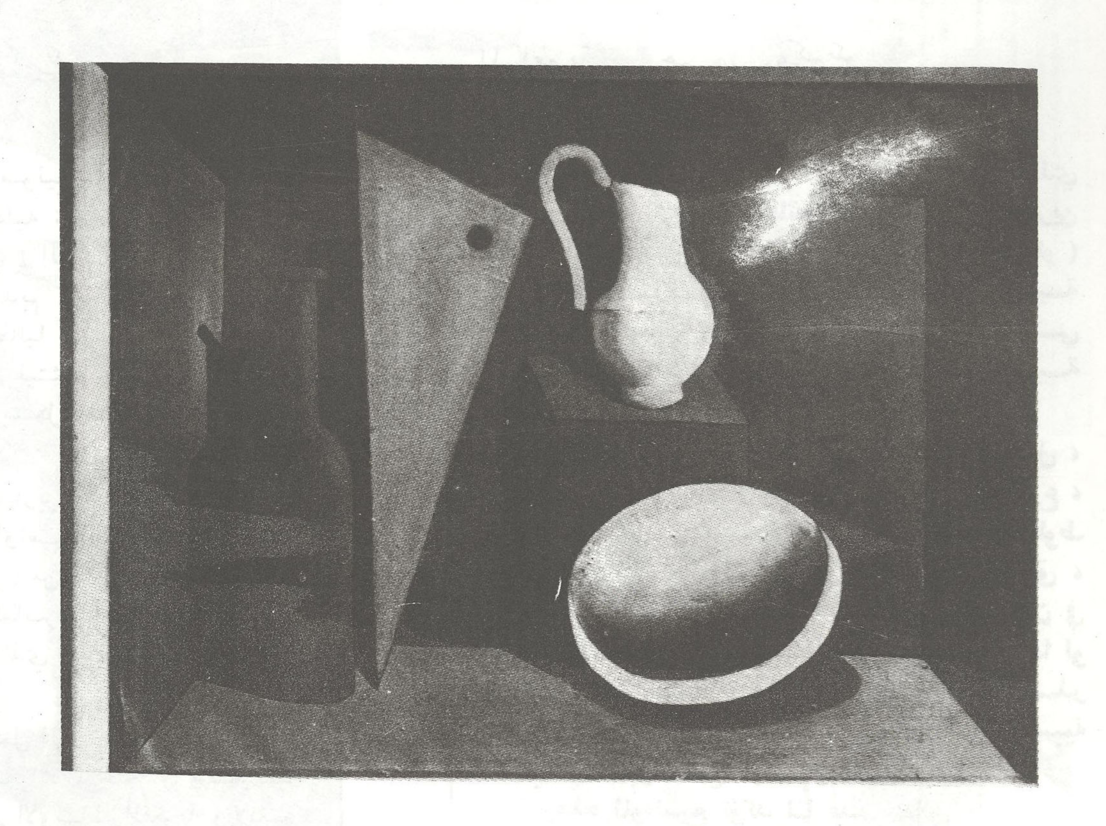
١ ـ ترجع أهمية هذه المواضيع الى انها تصور



الميتافيزيقية - جورجيو دي كيريكو

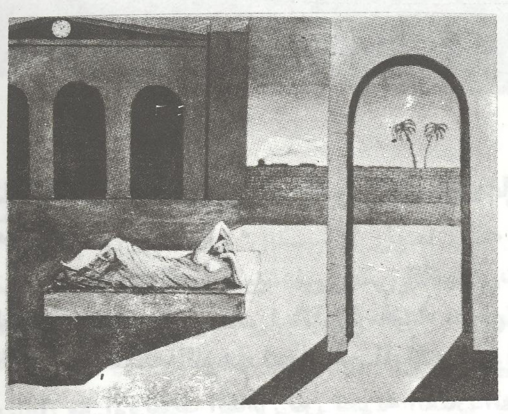


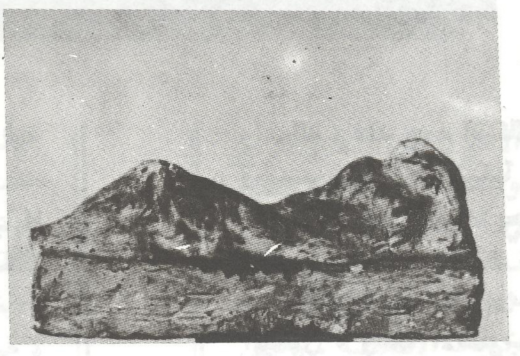
الميتافيزيقية - جورجيو دي كيريكو



الميتافيزيقية - كارلو كارا

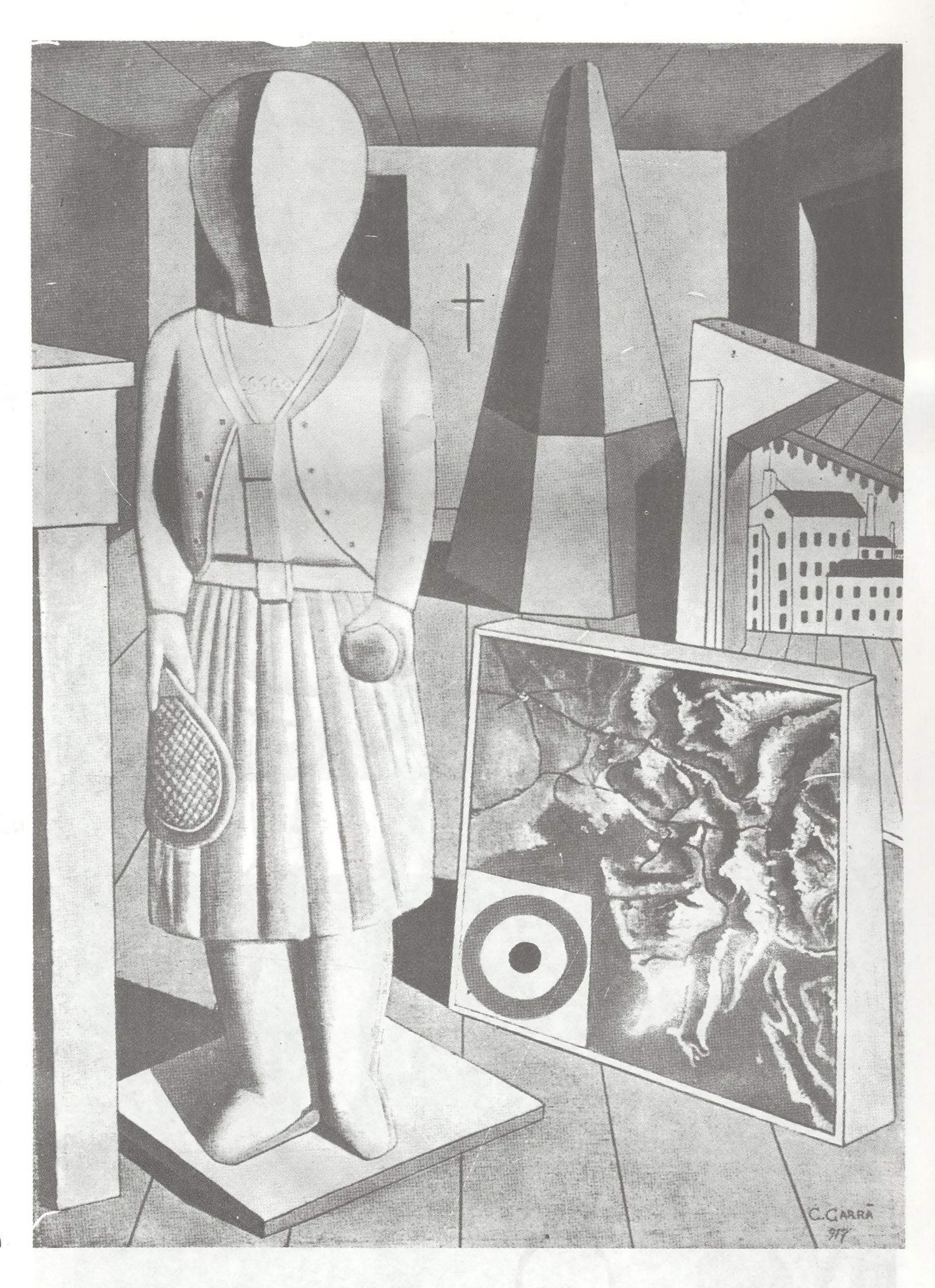
الميتافيزيقية . كارلو كارا





الميتافيزيقية . جورجيو دي كيريكو

 الميتافيزيقية . جورجيو دي كيريكو



الميتافيزيقية - كارلو كارا

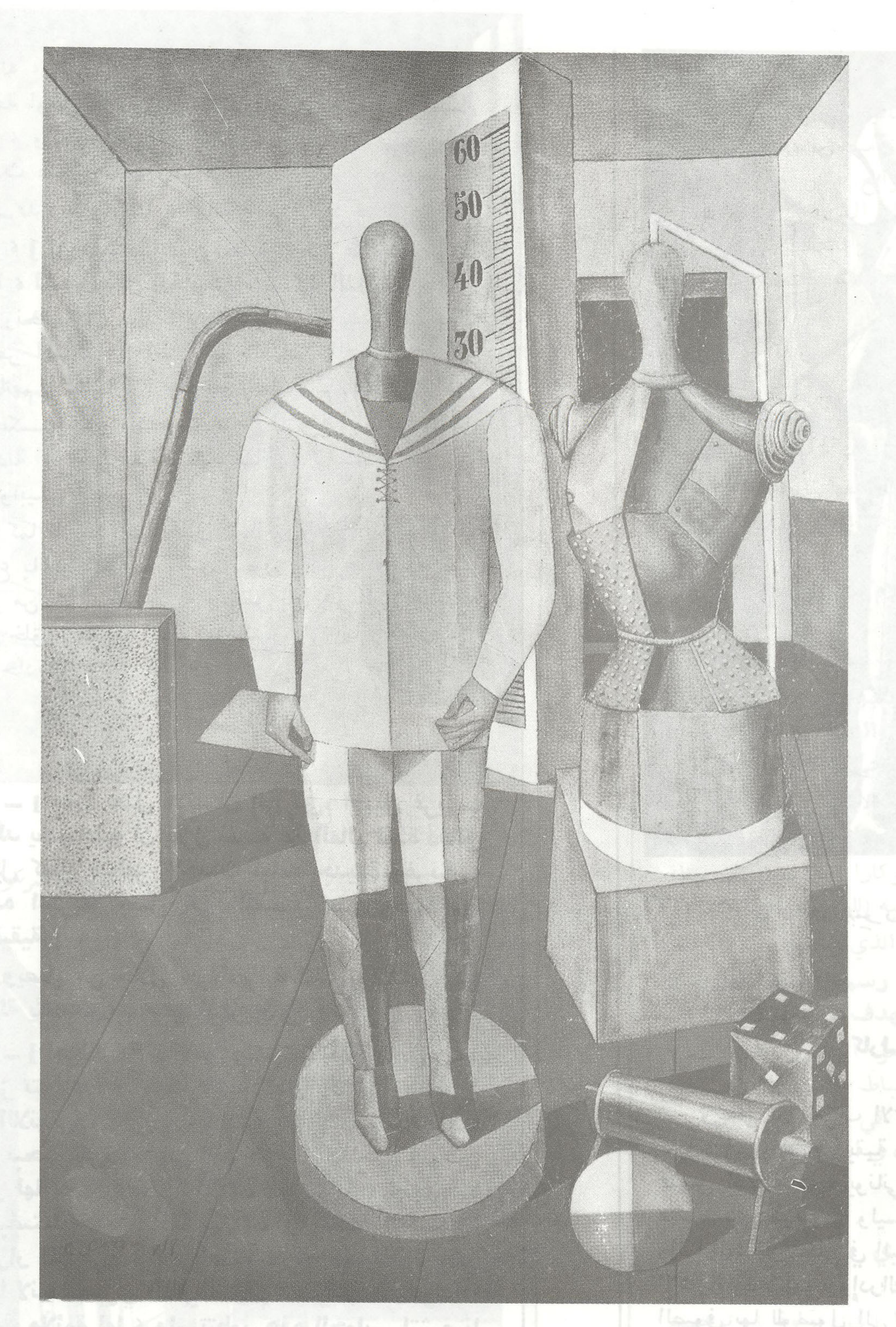
لنا عالماً ساكناً ، كما لو انه القبر والإنسان معاصر فيه يعيش في فراغ قاتــل ٠

٢ ـ محاولة التاكيد على المعنى الأساسي للحيـاة المعاصرة وعلى الإحساس بالفراغ فيها ، من خـلال نظام معين تقدمه اللوحة ليعبر عن الواقع ٠

٣ ـ الإرتباط الكامل بين تجربة الفنان الحياتية ، وأعماله ، فقد جمع اشكالاً ترجع الى اليونان وايطاليا ، وجسد شيئاً رومانتيكياً ٠

٤ ـ لعل أهم ما يجب أن نتوقف عنده هو الفراغ الذي عبر عنه في لوحاته ، اذ أن (الفراغ) الذي يفصل بين الاشياء ، والذي درست علاقاته ونظمت عن طريق المنظور ، وهذا الاسلوب ساعد على خلق جو صمت

فؤاد الفتيح
باب مدينة صنعاء



الميتافيزيقية - كارلو كارا

غريب كل شيء معزول عن الاخر بالفراغ ، والفراغ يتخلل كل الاشياء ويحدد مواضعها ، وطريقة إعطاء الأبنية والأشكال البشرية التي أخذت شكل حجوم ، وظل الإنسان على الأرض ساعد كل ذلك على خلق شعور بعزله الانسان ووحدته القاتلة في العالم المعاصر ، فمن جو غريب مصنوع من الذكريات الإنسانية ، وحتى الإنسان الذي صوره ، نراه ضئيلا أمام البناء أو نراه تضخم حتى تحول الأشكال (دمى) خشبية او موديلات ، وتحول الى تمثال من الجص او الخشب ففقد الحياة ، لكنه لا يحيا بالمعنى الحقيقي ، لأنه يعيش في عالم غريب يقهره ويستبد به .

وقد ساعد (دي كيريكو) على إعطاء التأثير المطلوب

لاعماله ، طريقته في التعبير ، سواء من حيث تماسك اللوحة أو درجة توزيع الاضاءة ، أو تناسق الكتل فيها ، والفراغات التي أكدت على أن الواقع الذي يتحدث عنه موجود رغم غرابته .

وهذا يوضح لنا ما قاله أحد النقاد .

- [إن الميتافيزيقيين يقدمون لنا عالماً موضوعياً تماماً ، لكنه المعادل الخارجي للمشكلة الذاتية] .

ونحس بأن عالم (دي كيريكو) مرتبط كلياً بعالم الشعر المعاصر ، فهو أحد الفنانين الذين قدموا في لوحاتهم (أشعاراً) وطريقة معالجتهم للشكل واللون قد عكست تأثير الشعر ، إذ أن الرؤية أبعد من النظرة العادية ، ولها علاقة بالأطفال والأحلام الغريبة والكوابيس .

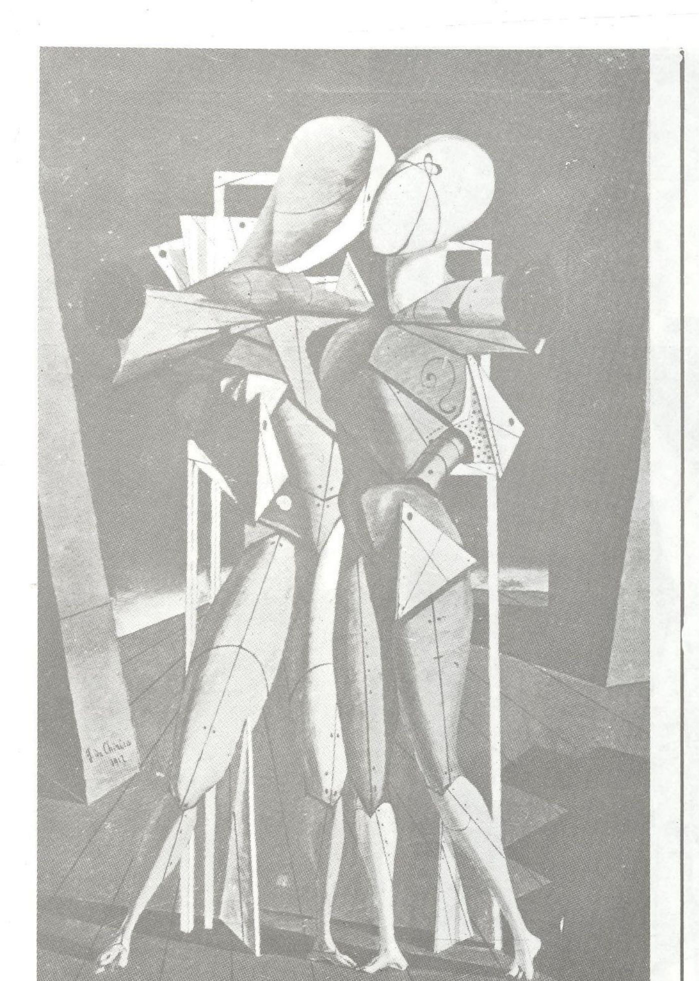
كما نلاحظ من خلال تجارب (دي كيريكو) أنه ولوع بالجو الغريب الذي يجعل اكثر صلة بالشعر أكثر من أي شيء آخر ، ونحس بأن جو الغرابة ساعد على خلق التجربة الصوفية التي تأثر بها وهذا مانراه في أحاديث الفنان نفسه :

- [حين يصل الإنسان إلى شيء أصيل غريب وخالد يجب عليه أن يعزل نفسه عن العالم لعدة دقائق بشكل كامل فتظهر الأحداث أمامه جديدة وغريبة ، وبهذه الطريقة يصل الى التعبير عن خصائصها الحقيقية] .

ويصل من خلال جو الغرابة الذي يعيشه الى مرحلة يتحدث فيها على شكل صوفي وشاعري تماما .

- [أحيانا نرسم الأفق ونعبر عنه عن طريق رسم حاجز تتصاعد من خلفه ضجة قطار يختفي ، والحنين إلى اللانهائي ، يبدو خلف التحديد الهندسي للدائرة ، نحن نبحث لكن نصل إلى الحركة التي لاتنسى ، وحين تظهر لها بعض معالم كنا نتجاهلها تماما ، ونجدها في قبضتنا وقد امسكنا بها كما في حالة الإكتشاف للاسرار المفاجيء ، لقد أصبحت بين أيدينا ولم نكن نراها لاننا قصيري النظر ، ولم نشعر بها لأن حواسنا ليست ملائمة لها ، ولم تتطور هذه الحواس لتشعرنا بها ، هذه الأصوات الميته التي اختفت تتكلم عن قرب وتصدر أصواتاً من عالم آخر] .

وهذا يذكرنا بأبولونير وبالطريقة الصوفية في إدراك الحقائق عند الشعراء ، ولهذا يبدو ان (دي كيريكو) يحمل بذور تجربة بدأت إنسانية وانتهت الى شكل صوفي تماماً ، منعزل له علاقة بعالم غريب ميتافيزيقي وصوفي بكل عناصره .



الميتافيزيقية - جورجيو دي كيريكو

كارلو كارا

ويمكن أن نعرف الاتجاه الذي اتجه اليه (كارلو كارا) في (الميتافيزيقية) على انه (إتجاه إيطالي) ، فليس أعماله شيء يوناني أو ألماني ، كما هي الحال عند (دي كيريكو) وليس هناك فرار رومانتيكي ، وإنما الهدف يتجلى في البحث عن صور راسخة ودراسة الاشياء وتحليلها ، وإدراك جمالها وابديتها ، والإرتباط الصوفي بها للوصول الى الميتافيزيقية .

يقول (كارلو كارا) :

- « ان الفن الميتافيزيقي بالنسبة لي هو البحث عن علاقة افضل بين الواقع والقيم الثقافية ، بحيث أن الشيء المعاصر والقديم ليسا في ثنائية ، لانهما يندمجان معا ، فهما وجها حقيقة واحدة ، يتبدل مرة فيصبح إلى الأعلى ، أو إلى الأسفل ، وهكذا يصبح ماهو ثوري تقليدي والعكس صحيح » .

وبالتالي يتحول الفن الميتافيزيقي إلى عملية تركيب بين المواضيع التي تحيط بنا ، مبادىء ربط فيها بين التراث الايطالي في القرن الرابع عشر ، والدراسة التكعيبية والمستقبلية للوصول الى فن خالد يعني بالأشياء العادية التي حولنا ، والبحث عن الشيء الصافي والهادىء والبدائي أحيانا .

ولكن الهدف كما حدده (كارلوكارا) يتلخص في ضرورة الوصول الى (الماهية) أو المعنى الاساسي .

ويختلف (كارلوكارا) عن (دي كيريكو) في شيء اساسي وهو أن (كارلو كارا) اراد من الفن ان يرتبط بالاشياء العادية البسيطة التي حولنا ، وقال عنها :

ـ « الشيء البسيط يمكن أن يعطينا حقيقة ثانية ، ولكن يجب أن نذهب الى أبعد من المرئي » .

ويضيف :

ـ « يجب أن نترك الأحلام الخيالية للخارق الى الأشياء العادية » .

ويقول :

ـ « الأشياء العادية التي تبدو بأشكالها البسيطة ، وتدلنا على المرحلة العالية من الوجود والتي تتضمن كل غنى الفن وافكاره ، وحين توحي لا تكرر ما تقوله » .

و « هذه الأشياء هي أكثر الأشياء أهمية بالنسبة للفنان الحديث » .

وهذا يعني إرتباط (كارلوكارا) بالأشياء البسيطة الموضوعية ، وتنظيمها ، وتركيبه (للوصول الى المعنى) .

ولكن السؤال التالي هو الذي ينبثق :

ـ « اذا كان الغاية هنا رسم الاشياء العادية ، بكل صفاء وبساطة ، فما هو الهدف من وراء ذلك ؟! » .

ـ لا شك أن الهدف هو الوصول الى الشيء الصوفي ، الذي يتجلى في ارتباط الانسان بالأشياء ، وبساطة التعبير بدل تعقيده ، كي نصل الى (المعنى) حيث كل ما هو (سري) نجده في أبسط الأشياء وأقلها أهمية .

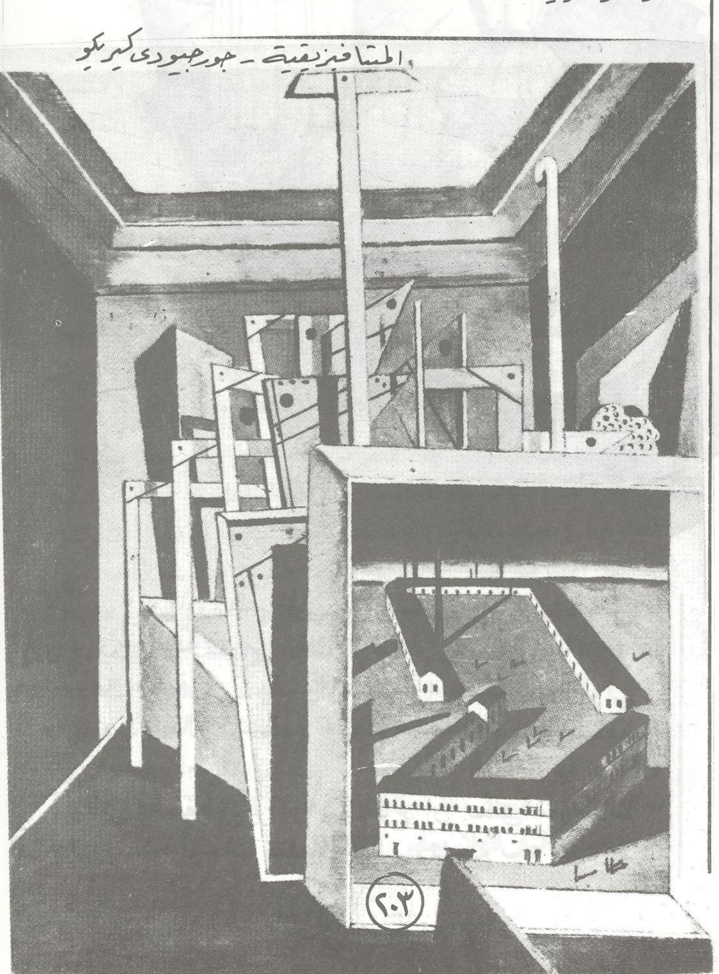
موراندي

ولد موراندي عام (١٨٩٠) في (بولونا) وترجع اعماله لعام (١٩١١) ، وهو من اعظم الفنانين الايطاليين المعاصرين ، وتأثر بسيزان في البداية ، وأحيا بعدها أعمال (كارلوكارا) بين عامي (١٩١٦ - ١٩١٧) وفي عام ١٩١٨ بدأت تبرز شخصيته المتميزه التي تبدو أكثر صوفية وواقعية ، وأكثر عناية بما هو بسيط وصاف .

عنده أصبحت (الأشياء العادية) تتمتع بأهمية مطلقة ، وأصبحت أكثر شاعرية وأقل درامية من



الميتافيزيقية - كارلو كارا



الميتافيزيقية - جورجيو دي كيريكو

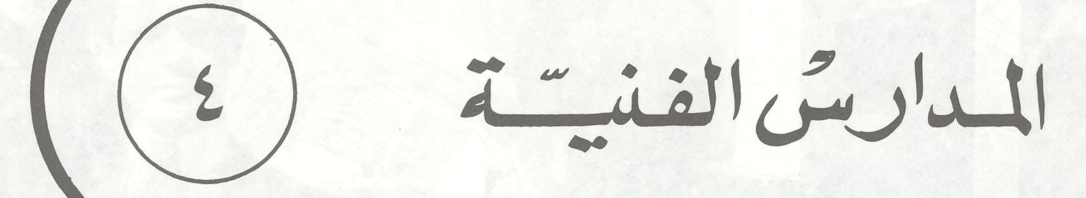


الميتافيزيقية - كارلو كارا

(كارا) ، وكان يسير الى مرحلة يؤكد فيها على السحري والخارق من خلال العادي ، وكانت أكثر مواضيعه عبارة عن (طبيعة صامتة) تتضمن هارموني الألوان والأشكال المنتظمة ، ودرجات الإضاءة المنظمة بدقة وتمعن .

وتأثر بالحفر كثيرا واسدتطاع ان يخلق من ثلاث درجات إضاءة لوحات عظمية التأثير وتتمتع بجو عادى .

وكان (موراندي) يجب العزلة ، ويعيش منفرداً منعزلاً مع الأواني إذ خلق لنفسه عالماً خاصاً ، بعيداً عن ضجيج العالم الخارجي وصخبه ، وهكذا أوصل (الميتافيزيقية) الى اقصى الصوفية والعزلة والشاعرية ؛ لأنه أغلق الباب على نفسه وعمل بصمت عميق في اشياء عادية ليخرج منها بما هو خالد وشاعري وصوفي .



الدادا

اعداد : الحياة التشكيلية

- [ليست (الدادا) حقيقة فنية بالمعنى الدقيق للكلمة ، بل عاصفة حطمت عالم الفن أثناء الحرب وأتت دون تحذير ، وتركت بعدها أشكالا فنية جديدة] .

((هانس رتشر))

ولدت حركة (الدادا) عام (١٩١٦) في مدينة (زيورخ) السويسرية ، وفي مقهى سمي باسم (كاباريه فولتير) ، وقد اتخذ اسم (الدادا) صدفة، اذ فتح معجم لغوي وأطلق أول اسم في رأس الصفحة على المدرسة الفنية ، وكان المحرك الاساسي للجماعة كل من (هوجوبال) و (تريستان تزارا) ، وأصبح (تزارا) زعيما للدادا السويسرية بعد أن تركها (بال) (١) ، لقد اجتمع في المقهى عدد كبير من الشعراء والموسيقيين والرسامين الا أن الممثل الاساسي الفني ضمن الجماعة هو (هانس آرب) الرسام والشاعر والنحات .

وفي نفس الوقت ولدت (الدادا) في (نيويورك) في الولايات المتحدة ، وكان الفنان الهام الذي أوصل الفن الى مرحلة (الدادا) هو (مارسيل دو شامب) ، ويلاحظ أن أعمال (دوشامب) تتصف بنفس خصائص (الدادائيين) ، والتي تنطلق من التحدي والرفض لكل التقاليد الفنية السابقة ، والدعوة الى الوصول الى تعبير قد يكون (ضد الفن) يستعمل موادا غريبة جدا تعتبر تحديا للمواد المألوفة في انتاج الفن التشكيلي .

وفي الحقيقة أن (الدادا) بشكليها الامريكي والسويسري برزت أثناء الحرب العالمية الاولى ومثلت شكلا عنيفا من التمرد ، والرفض ، وقد اعتمد زعماءها على عدة أمور :

١ - رفض كل التقاليد الفنية والادبية والاخلاقية والجمالية السابقة ومحاولة خلق ضجة كبيرة حول الانتاج الذي تقدمه ، وذلك كي يؤثر هذا الرفض على جيل الشباب ، فان كانت ترفض كل الاساليب التقليدية للفن فهي تدل رغبة في بلورة حركة تمرد شاملة على الحياة الاوربية والامريكية .

٢ - أما أسباب التمرد والرفض فترجع بشكل رئيسي الى الحرب العالمية ، ولهذا أعلنت أنها ضد الحرب وضد القانون وضد كل الانظمة التي اعتبرت سبب الحرب و (والدادا) في نفس الوقت تقف مع الفرد ضد الانظمة وترى أن تحرر الفرد ورفضه وسيلة للخلاص من هذه الانظمة ولهذا أكملت من أهمية الفرد ورفضت كل أشكال عبوديته مهما كانت.

٣ - أصبحت الدادا عملية تحد كبيرة حاولت أن ترفض في البداية ، ولكنها عمدت الى البحث عن شكل فني فيما بعد يتجاوز هذا الرفض ، وهو ما توصل اليه فعلا بعض فنانيها .

(١) الدادا تعني الحصان الخشبي الذي يلعب عليه الاطفال ، وتعني (نعم ... نعم) في الروسية وتعني المربية عند بعض الشعوب ، واختلف في تفسيرها كثيرا .





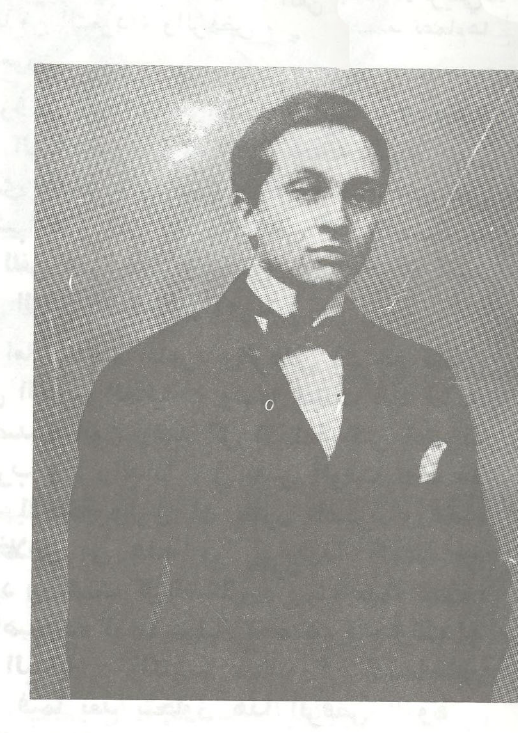


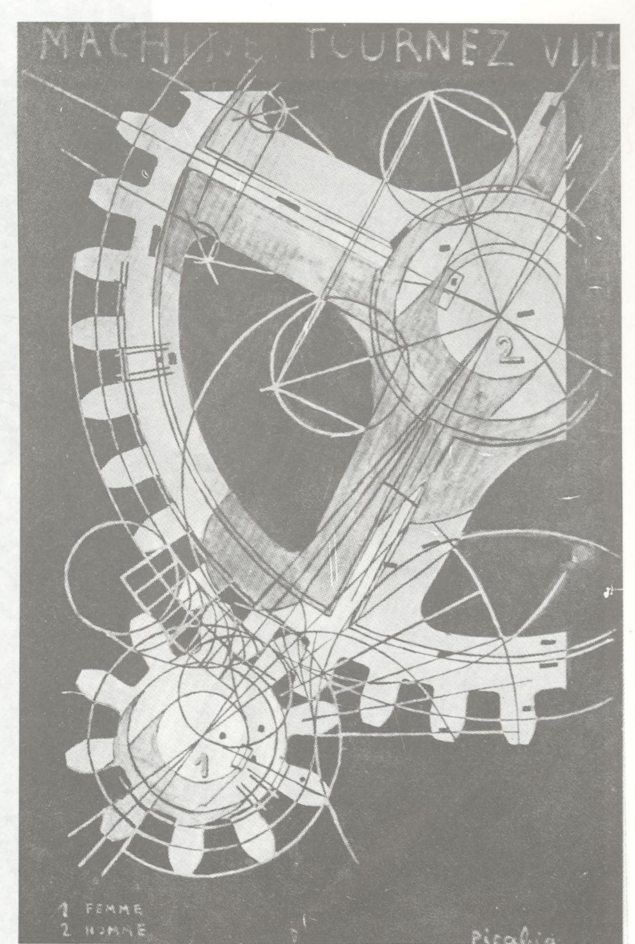
الدادا - ريشارد

الدادا - صوفي دهانس

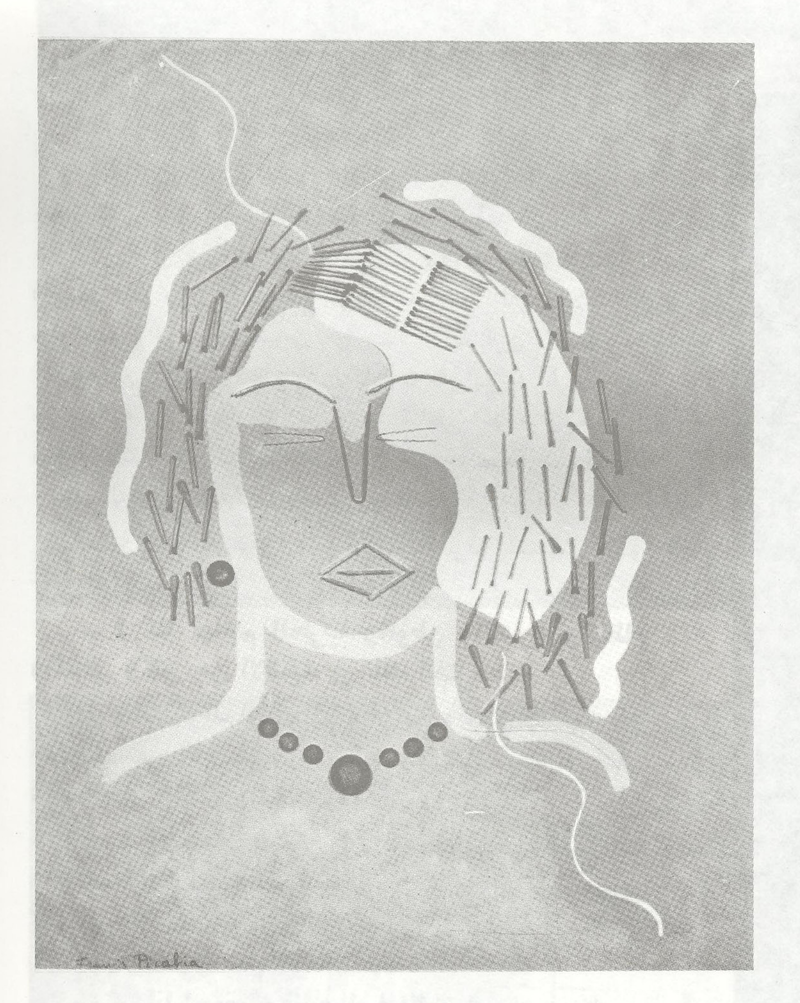
الدادا - هانس آرب







الدادا - فرانز



الدادا - فرانز

ضد الحرب

يقول (تريستان تزارا) :

- [ان حركة الدادا لم تكن لغواً فارغاً ، أو عبثاً، انما هي تعبير عنيف عن نفسية المراهقين الذين وجدوا أثناء حرب عام ١٩١٤ وخلال فترة الشقاء والآلام وقد طبعتهم الحرب بطابعها ، فعبروا عن ألمهم بهذا الاسلوب] .

وقال أيضا :

[لقد حصدت (الدادا) اليأس الذي زرعته الحرب] ؟ .

أما (هانس آرب) فيقول :

- [حين كانت القنابل تنفجر قريبا منا كنا نغني ونرسم ونضع الملصقات ونكتب الاشعار بكل ما نملك من امكانية ، كنا نبحث عن فن يرتكز على ما هو راسخ ، حتى يستطيع أن يعالج الجنون في العصر ويقدم نظاماً جديداً للأشياء ، وتوازناً بين الجنة والنار ، ولم نملك أية فكرة عن الرجال المجانين الذين يملكون القوة ، والذين يستخدمون الفن نفسه لقتل عقل الانسان] .

وفي سويسرا أثناء الحرب نشأت الدادا ، ولكن لماذا كانت سويسرا هي المكان الذي نشأت فيه ؟!

يقول (هانس رتشر) وهو أحد (الدادائيين) :

- [في الحقيقة أن الحرية الكبيرة التي كان يتمتع بها الناس في (زيوريخ) هي السبب المباشر الذي جعل زيوريخ المكان الذي ولدت فيه (الدادا) اذ كان يعيش فيها (لينين) و (زينوفييف) في نفس الفترة وقد أعطي لينين حرية كبيرة] .

ويضيف :

[لقد رأيت (لينين) عدة مرات في المكتبة وسمعته يتحدث في اجتماع عام في (برن) وكان يتقن الالمانية ، وكانت السلطات السويسرية تخاف من (الدادا) ، أكثر مما تخاف من هؤلاء الروس] .

العدمية

لقد ورثت (الدادا) الثورة ضد كل شيء ، وحملت جانباً عدمياً خالصاً يريد تحطيم كل شيء ، دون أي أمل في خلق شيء بديل ، وفي (مقهى فولتير) اجتمع الفنانون والادباء والموسيقيون ، يألفون الاشعار ويرسمون ، ويعرضون لوحات الفنانين الشهيرين المعاصرين ، وقد احتوى (كاباريه فولتير) على فرقة موسيقية مؤلفة من ست أشخاص يعزفون معاً ، وهناك كان كل شخص يمارس حرية مطلقة سواء من حيث التعبير الادبي أو الفني أو السلوك .

لهذا كان الشكل العدمي والمتمرد العنيف هو المميز :

ـ [كنا نهاجم الحرب والوطن والاسرة والنظام والمنطق وكثير من الاشياء في تلك الفترة] .

ـ [اننا نريد ان نحطم ، أن نكره ، أن نشتم ، أن نضحك على كل شيء ، نضحك على أنفسنا وعلى الامبراطور والملك والبلد ...] .

أما الاشعار فيمكن أن ننقل بعض عبارات (تريستان تزارا) التي تعطي فكرة عن ما كتب في تلك المرحلة :

ـ [انظروا الي جيدا
انا احمق ، أنا مراوغ انا تنبل
انا قبيح ، ووجهي خال من التعبير
انا صغير
انا مثلكم جميعا ...] .

والغاية ، ان يصل اولئك المتمردين الى مرحلة عدمية كاملة :

ـ [الدادا هي السكون المطلق ولا تفهم العواطف، انها ديانة شبه بوذية وهي حالة نفسية يلتقي فيها نعم ولا ، الرفض والايجاب ، القبول والنفي ، وهنا اللقاء لا يتم في ابهة القصور والفلسفات الانسانية ، وانما في الشارع كالجراد والكلاب ؟!] .

لكن لماذا ؟!

ـ ان التحليل لما قام به (الدادائيون) يمكن أن يوصلنا الى شيء رئيسي وهو أن عبث الدادا وعدميتها، ولا معنى ما يقوم به المنادون بها ، هذه الامور ليست الا (وصفاً للواقع) وتشخيصاً له ، فهي تقدم (الحقيقة) التي يعيشها الانسان المعاصر .

لقد حولت الحرب كل شيء الى عبث ، وحورت الحضارة الحديثة والانظمة حياة الانسان الى عبث فاذا احتج الفنان ، وترك اسلوبه وبدأ يقدم لوحات عابثة ، فانه يقدم واقع الحياة الانساني .



الدادا ـ مارسيل دوشامب

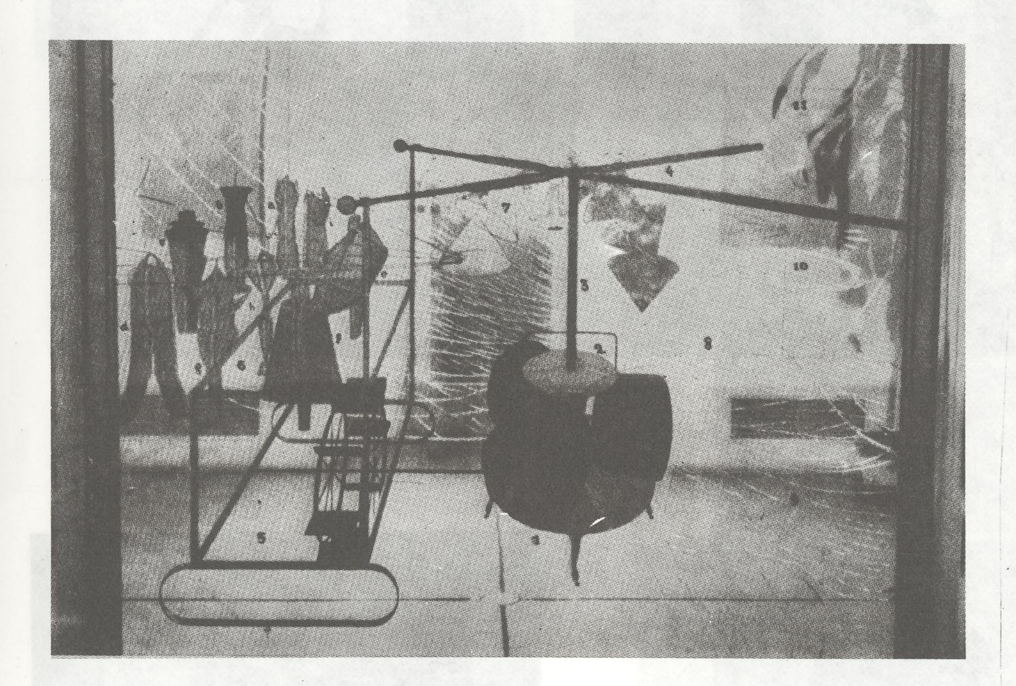
وليست تلك التصرفات التي يقدمها الكتاب والشعراء بغريبة طالما أن جنون الانسان ، وحماقته قد اوصلاه الى الحرب .

واذا اردنا أن نعمق نظرتنا للأشياء نستطيع أن نرى لها تفسيراً آخر ، انها كما يقول أحد انصارها :

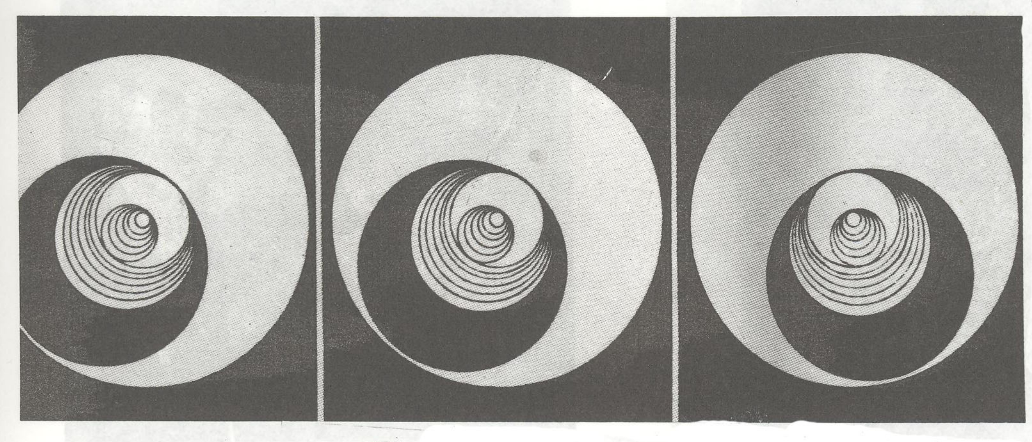
ـ [الدادا لا تعني أي شيء ، انها مثل الطبيعة والحياة] .



الدادا ـ مارسيل دوشامب



الدادا ـ مارسيل دوشامب



الدادا ـ مارسيل دوشامب

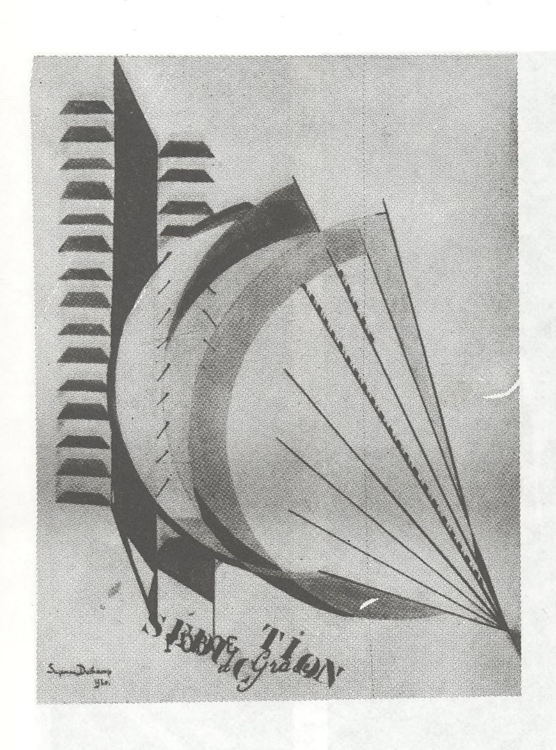
الدادا - مانري

الدادا - مانري

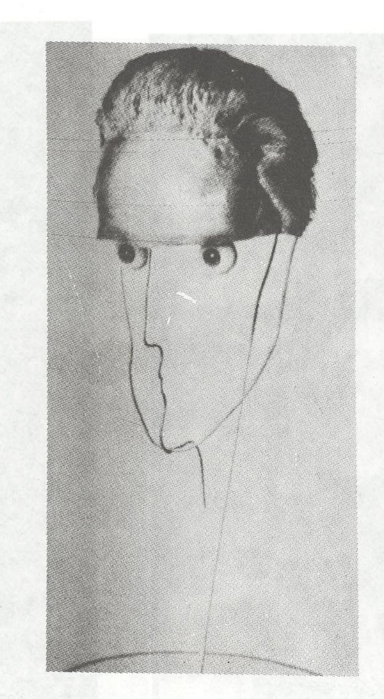


الداد - جوهان





الدادا - فرانسيز بيابيا

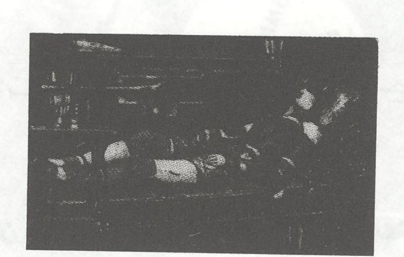


الدادا - جان كروتي

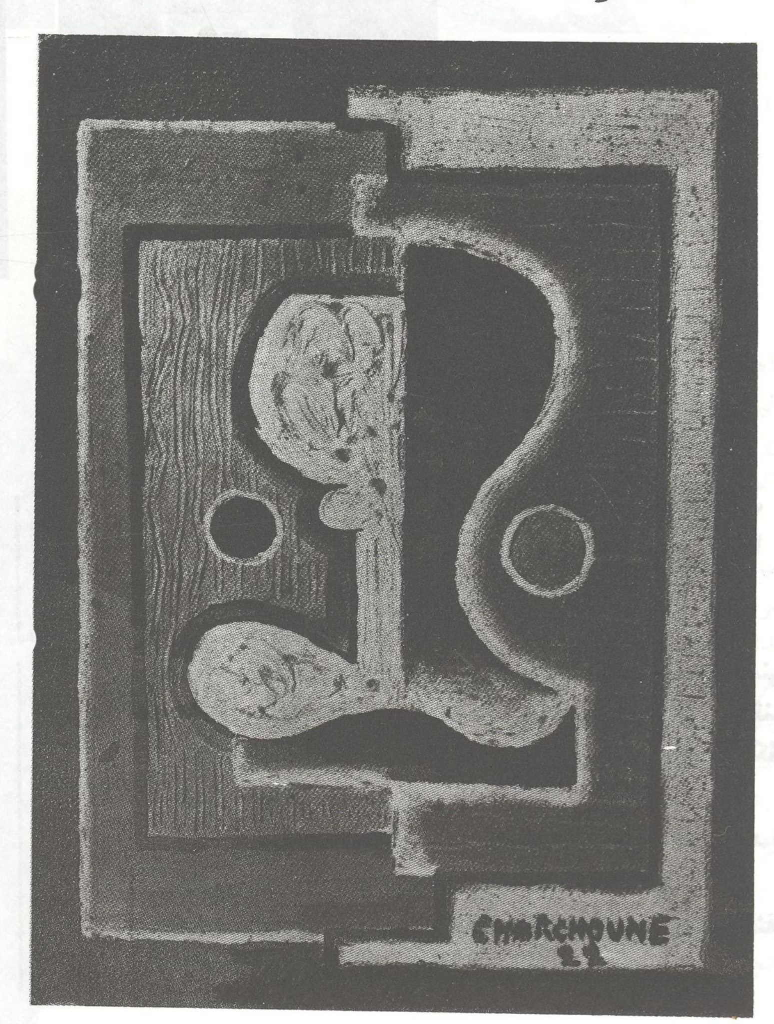


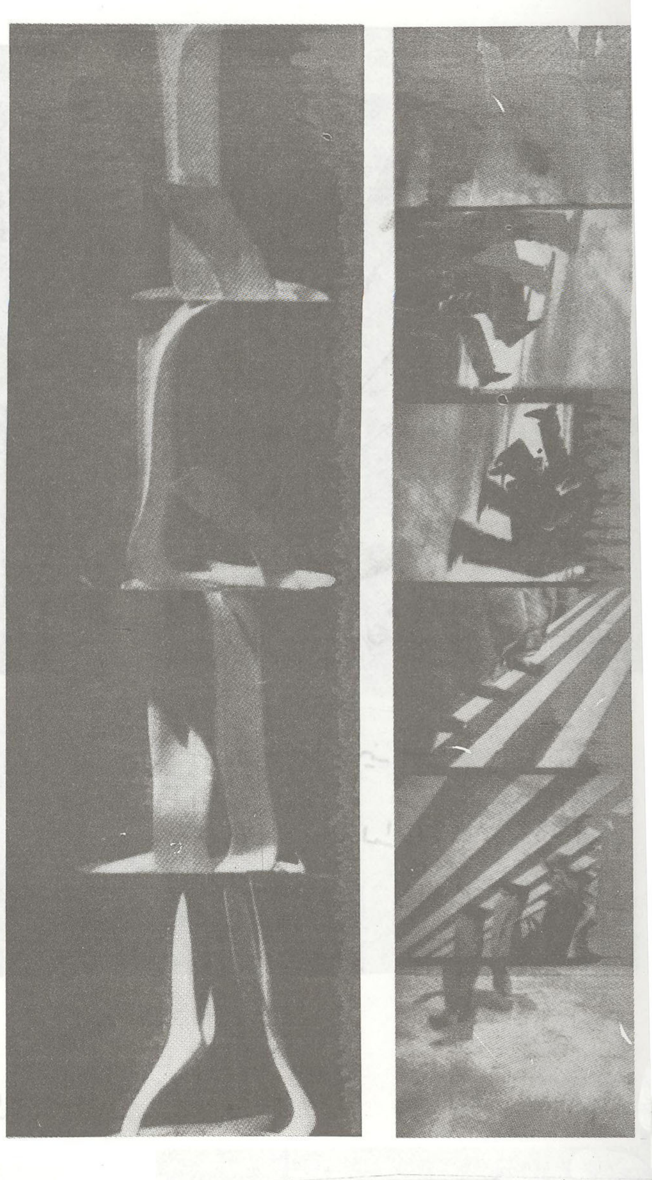
الدادا - سوزان دوشامب

الدادا.



الدادا - سيرجي شارشوني





الدادا - هانس بيشتر   الدادا - مازي



الدادا - فرانسيز بيكابيا

وإذا كان كل شيء في الحياة (عبثاً) لا معنى له ، فكيف يكون الفن ، اليس ترجمة صادقة للحياة .

وإذا كانت هناك حالة صوفية معينة تستوي فيها الامور الهامة وغير الهامة ، ونصل فيها الى التساوي المطلق ، فمعنى ذلك أن الفن لا أهمية له أيضا ، لكن شيئا واحدا هو الهام : هو العيش ، لهذا كان يقال بأن (دا ... دا) التي تعني (نعم ... نعم) للحياة ، ورفض لكل شيء آخر .

وبالتالي حين كان الفنان والناقد (رتشر) يبحث عن معنى كلمة (دادا) لم يجد من يجيبه ولم يهتم أحد بالبحث عن سبب نشوء الكلمة ولم يبال أحد بالاجابة ، وما أهمية ذلك ؟

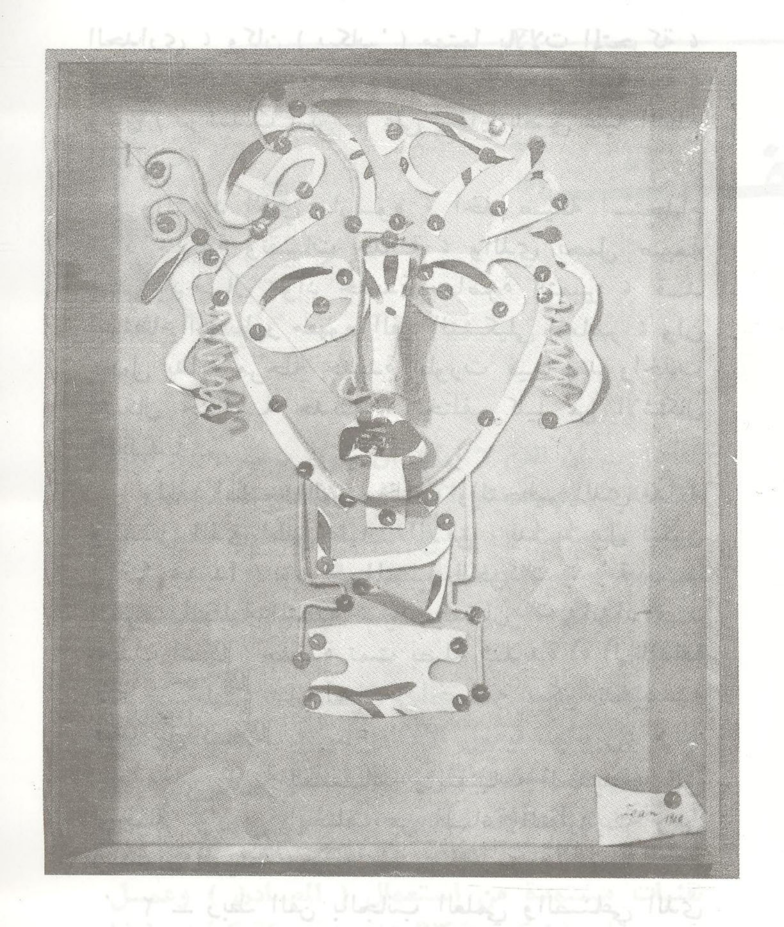
ولكن هل كانت تجربة (الدادا) ، عند (آرب) و (دوشامب) و (بيكابيا) تتفق مع كل (الدادا) التي أثارها (هوجو بال) و (تريستان تزارا) .

يقول (رتشر) :

- [ليست (الدادا) عبارة عن حقيقة فنية بالمعنى المقبول انها عبارة عن عاصفة حطمت عالم الفن ، أثناء الحرب ، وأتت دون تحذير وتركت بعدها أشكال فنية جديدة] .

ويقول (آرب) : [كنا نبحث عن معنى جديد للفن وعن مادة جديدة ..] .

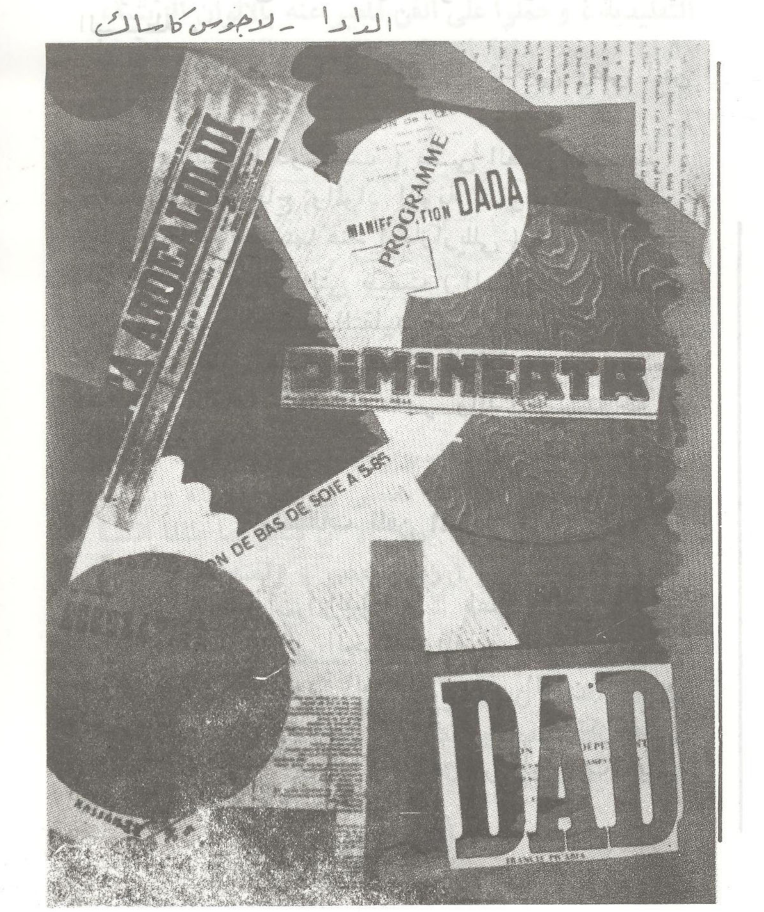
ويضيف : [ليس الفن نهاية بل هو وسيلة للنقد الاجتماعي] .




الدادا - جان كاستين

الدادا

الدادا - لاجوس كاساك



وهذا يعني عدة حقائق أساسية ولدت مع (الدادا) وأهمها أن ليس هناك شكل فني يجمع (الدادائيين) وليس هناك تصور موحد يجمع بين الفنانين والشعراء، ان ما يجعلهم هو صيغة التمرد على الفن التقليدي ، والصيغة العدمية الاحتجاجية .

وهكذا كان (آرب) مع ضرورة أن يكون الفن وسيلة نقد اجتماعي ، ورفع الصوت عالياً ، ومع ضرورة البحث عن شكل جديد يحل محل الشكل الذي رفضته (الدادا) ، وهذه هي نفس أهداف الفن عند (بيكابيا) و (دوشامب) ، لكن هناك من أراد للدادا صيغة التمرد وحدها ، وهؤلاء كان مصيرهم أن يتركوا الفن والادب نهائياً لأن دعوتهم لا تتفق مع خلق أسلوب جديد يتجاوز الرفض الى الايجاب .

واذا كان (آرب) قد بدأ يولي اهتمامه للمواد الجديدة والملصقات الخشبية والورقية واستخدم التجريد ، وصنع بعض نماذج من النحت البارز

الجداري ، وكان (بيكابيا) مهتماً بالآلات المتحركة ، يسعى للبحث عما يدهش ويحطم الاشكال التقليدية ، وكان (دوشامب) يرسم على زجاج يلصق عليه القطع المعدنية .

والتمرد الذي مارسوه ، أخذ صيغة استخدام مواد جديدة وتقنيات حديثة ، والذي يحمل صيغة تهتم بادخال مواد جديدة معاصرة للتعبير ، قد استطاع أن يطور مفهوم الفن التشكيلي المعاصر ، وأن يحمل بداية مرحلة جديدة تطورت فيما بعد وأخذت أشكال جمالية حديثة ، تختلف كلياً عن الاشكال التقليدية .

ولهذا أصبح اللهو واللعب والتحطيم الذي بدأ ، والشكل الذي أطلق عليه (اللافن) بدأ يتحول ليكون (فناً جديداً) ، وان المتتبع للحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، يلاحظ بأن (الدادا) قد أخذت أشكال جديدة تمت بصلة شديدة الى (الدادا التقليدية) ولعل أهم ما أخذته يمكن تلخيصه فيما يلي :

١ - تأثير الملصقات والتقنيات الجديدة لخلق لوحة من مواد تختلف عن المادة التقليدية وهي (الألوان الزيتية) .

٢ - ربط الفن بالجانب العلمي والصناعي الذي أخذت أهميته تزداد بعد الحرب وعلى الأخص في الفن الذي يعتمد على الآلات والمتحركات واللعب العلمية البسيطة .

٣ - تأثير بيكابيا على الفن التشكيلي وعلى الفن البصري وغيره .

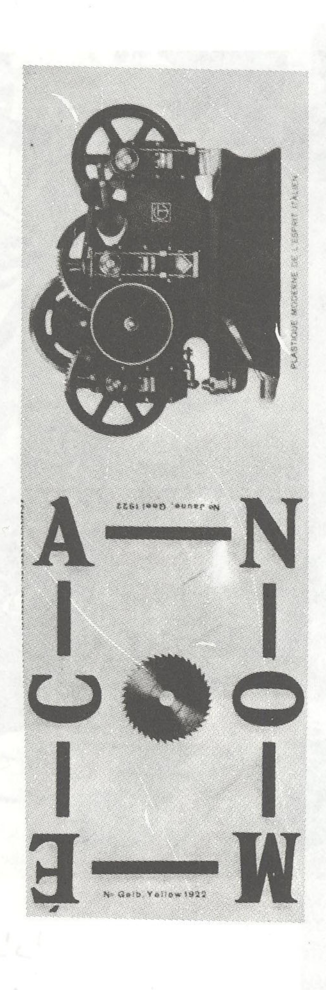
٤ - تأثير (دوشامب) على الفن المعاصر ، واستخدام الزجاج والمواد الملونة ، والقطع الجاهزة والتي أخذت أهميتها عند (فازاريللي) .

٥ - التأثيرات التي طبعت (السيريالية) بطابع تمرد ورفض للأشكال التقليدية من الفن .

٦ - تطور هام زرعته (الدادا) حين وضعت أسساً لمنطلقات الفن المعاصر والذي سنشرحه في الفقرة التالية :

منطلقات للفن المعاصر

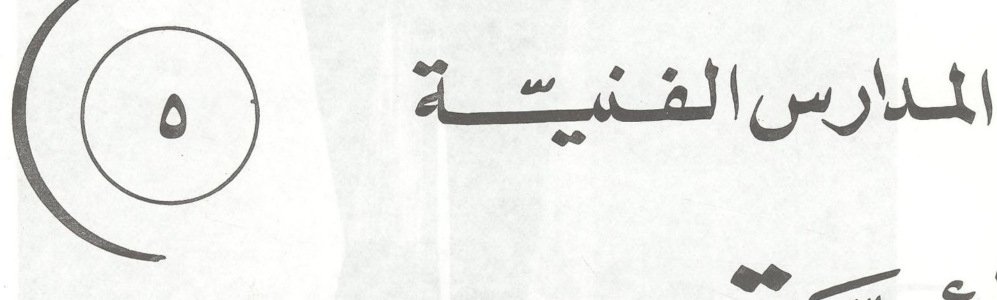
من الملاحظ أن (الدادا) قد أعطت أكثر الأشكال تمرداً ورفضاً ، وكل الحركات الفنية التي أتت بعدها حملت شيئاً من الثورة العدمية ، وفن القرن العشرين كله يحمل هذه الصفة المتمردة ، التي ترتكز على جمالية جديدة . لكن (الدادا) أكثر الحركات عدمية وتمرداً ، وصلابة في رفضها .



الدادا - ميانو

ووصل الفن الى مرحلة لا يملك فيها أية صفة جمالية تقليدية أو مسبقة ، وتحول الى انتاج مدهش محير وغريب ، وأصبحت رغبة الخلق ، وخلق الفن عن طريق مواد تجمع معاً ، مهما كان طبيعتها ، وهنا اخذ الفن شكل (تكوينات) ، و (تركيبات) لعناكر لخلق (جو) أو الوصول الى شيء قد لا يكون جميلا ، وقد يكون غير مفيد ، لكنه يحمل صفة الحركة أو الدهشة أو الخداع ، وأصبحت الوسائل الحديثة التي شجعتها الدراسات المعاصرة تقرب الفن من (الابتكار) مهما كان مغرقا في طرافته وخداعه .

وإن كثيراً من المنطلقات التي جاءت بها (الدادا) أصبحت فيما بعد عبارة عن الصفة الممثلة لكثير من الحركات المعاصرة التي سميت بالدادا الجديدة أو الواقعية الجديدة أو (البوب آرت) وما كانت تلك الحركات لتظهر لولا تأثير (الدادا) .



البنائية

اعداد : الحياة التشكيلية

ـ [الفن عبارة عن تركيب بين ما نكتشفه ونبنيه لأن المعرفة ليست شيئاً خارجياً عنا ، أو جزءاً من حقيقة عليا مستمرة بالمعنى المطلق ، لكن ما نكتشفه نضعه في (المكان) وهو (الواقع) ٠] ٠

في عام (١٩٢٠) ، وفي موسكو صدر بيان تحت آسم ((البيان الواقعي)) لفنانين اخوين احدهما (غابو) والاخر (انطوان بفسنر) وأعلمنا في بيانهما ولادة فن جديد معاصر وأصبح هذا البيان يدعى البيان (البنائي) لأن الفنانين الشقيقين أصبحا مؤسسي للبنائية في الفن التشكيلي ٠

وجاء في هذا البيان أن (البنائية) تعني ثلاثة أمور أساسية :

١ ـ على الفن أن يتضمن عنصرين هامين وهما ((الزمن)) و ((الفراغ)) ٠

٢ ـ إن الحركة والديناميكية شيء أساسي يجب أن يعبر عنهما الفنان ٠

٣ ـ ان الحجم ليس ظاهرة فراغية لأنه مصمت ، والمطلوب التعبير عن الفراغ لا الكتلة المصمتة ٠

وكان هدف (البنائيين) الاساسي أن يعكسوا (العصر) وأن يعطوا (تجسيمات) تحتوي على (الفراغ) وتتحرك وفق مفهوم معين للزمن ٠

وبدأ واضحا بعد ذلك أن (الحركة البنائية) تستهدف عدة أمور :

١ ـ ان الفن لا يمكن ان يكون مجرد محاكاة للطبيعة ، والهدف هو اكتشاف الأشكال الجديدة ٠

٢ ـ يجب ان يتمتع الفنان بمقدرة عالية في استعمال يديه ، وملاحظة ما حوله ٠

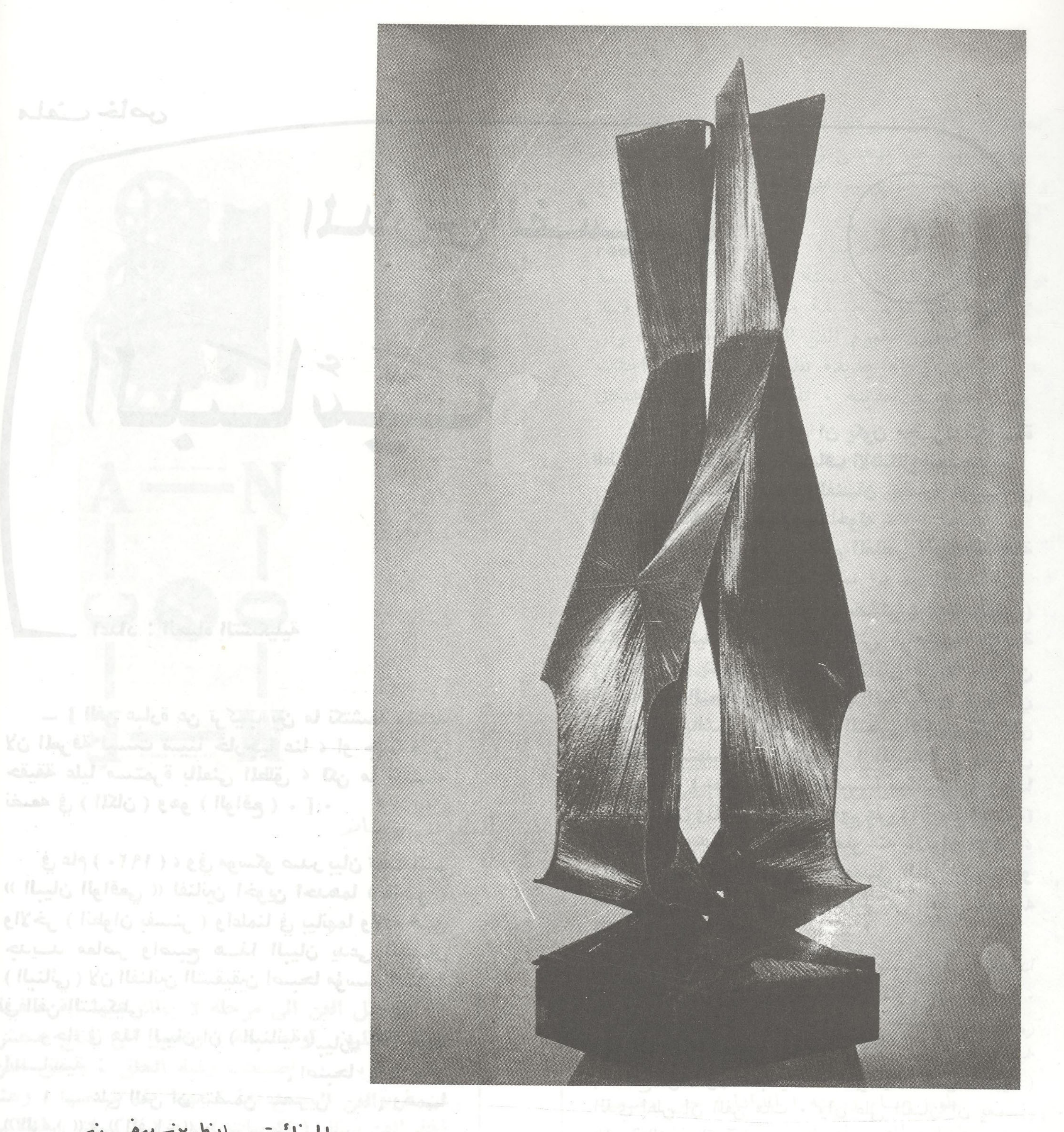
٣ ـ ان الفن يعكس العلم المعاصر ، ويقدمه بلغة تشكيلية ٠

وكانت حركة الشقيقين (بفسنر) و (غابو) عبارة عن تأكيد لبعض الافكار التي طرحتها حركة (السوبر ما يتسم) الروسية ، التي قادها عدد من الرسامين والنحاتين والمهندسين الميكانيكيين ، والتي ربطت الفن بالشكل المعاصر من التعبير الذي يرتكز على تقنيات مستمدة من إستعمال (المعادن) وعمل (مجسمات (تعكس شكلاً هندسياً ميكانيكياً ، ولهذا شن الفنانون والمهندسون هجومهم على (اللوحة الزيتية) التقليدية ، وحملوا على الفن المعبر عنه بالالوان الزيتية، ولهذا لم يعد هاماً أن يكون العمل الفني جميلاً أو متناسقاً بل الشيء الهام هو التعبير عن العصر بمفهومه الآلي والمعاصر ٠

وقد خاضت حركة (السوبرمايتسم) صراعاً حاداً مع (الاكاديمية) في سنوات ما قبل الثورة الإشتراكية ، ثم انقسمت الى قسمين أحدهما ترك الاتحاد السوفياتي عام (١٩٢٢) ونادى بالبنائية وقسم آخر ربط فنه بالدفاع عن الثورة الجديدة الاشتراكية ، مثل (تاتلين) الذي أعلن أن الفن مات ، وأن على الفنان أن يعمل للثورة الاشتراكية ٠

لقد كانت حركة (السوبرمايتسم) في بدايتها تنطلق من مبدأ اساسي وهو اننا نعيش في عصر آلي ، ونركب الآلات ونستعملها ، ولا يمكن إلا أن نتأثر بها طالما اننا نتعامل معها ، وهي (رمز العصر) ولغته الجديدة ، لهذا يجب أن تنمو الاشكال الفنية في هذا الاتجاه ٠

وورثت (البنائية) هذه المفاهيم ، التي ارتبطت كلياً ببداية القرن العشرين التي تميز بالتغييرات الكبيرة التي حدثت فيه ، ويمكننا أن نقول بأن (البنائية) قد تأثرت (بالمفاهيم) التالية :



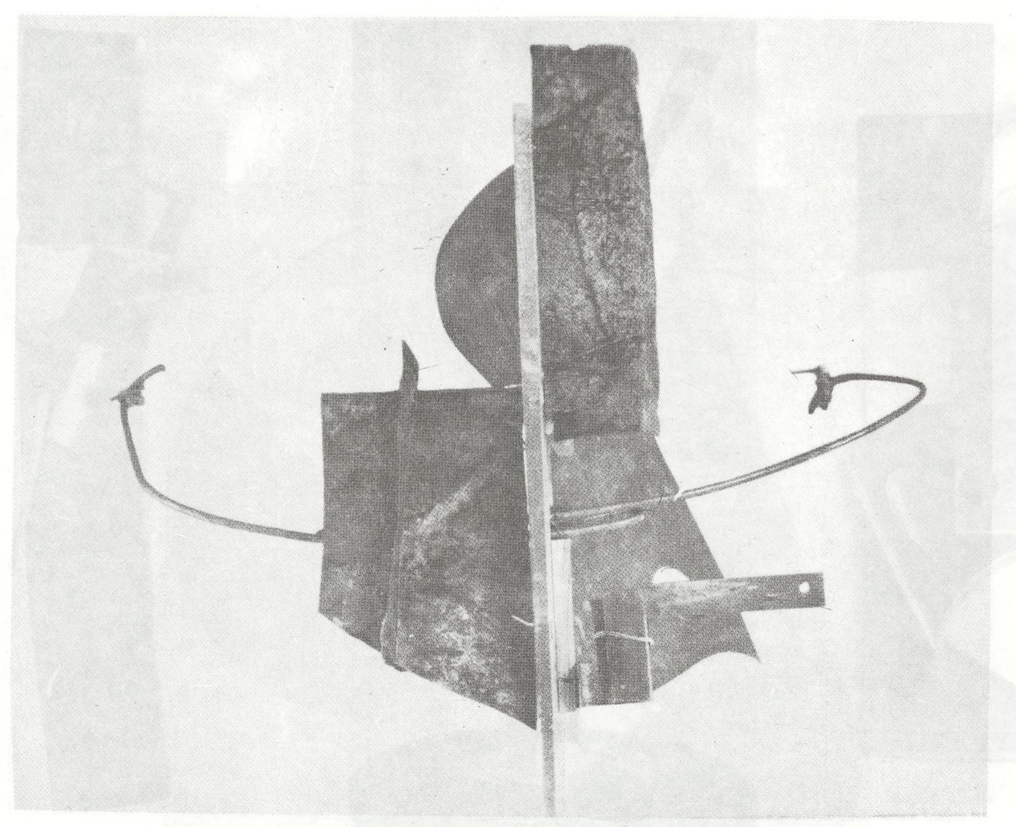
البنائية - انطوان بيفسنر

١ - تأثرت بالفيزيات الحديثة التي ابتكرها (انشتاين) وحاولت التعبير عن الزمن والحركة .

٢ - تأثرت بالنزعات المستقبلية (التي وجدت في إيطاليا والاتحاد السوفياتي ، كما نحس بأن بعض المنطلقات التي حاول البنائيون التعبير عنها موجودة بوضوح عند (بوشيوني) وغيره من المستقبليين الايطاليين .

٢ - ان النزعات الفوضوية والاشكال المتمردة على الحياة في ظل النظام القيصري قد طبعت حركة (البنائيين) بروح التمرد والرفض للأشكال التقليدية من الفن .

هذا وقد تطورت (البنائية) بعد عام (١٩٢٢) في أربعة بلدان أوربية انتقلت اليهم من الاتحاد السوفياتي، ففي المانيا تأثير (الباوهاوس) بالاتجاه البنائي ، وفي



البنائية - فلاديمير تاتلين

(باريس) تأثر الفن بهذا الاتجاه بعد قدوم (بفسنر) اليها ، وفي (لندن) حيث عاش (غابو) ، وأثر على (بن نكلسون) الرسام الانجليزي المعروف ثم انتقلت (البنائية) الى الولايات المتحدة ، ووجدت هناك الكثير من المريدين .

لقد قلنا في البداية بأن (البنائية) قد تأثرت بالمستقبلية واستخدمت المواد الهندسية والميكانيكية في الاعمال الفنية ، فأصبحت تعكس شكلاً جديداً من التعبير وارتبط هذا برغبة التغيير والتمرد للتعبير عن العصر .

يقول (غابو) : [ان صورة جديدة تشكيلية أو نحتيه سوف تعبر بكل تشكيلاتها عن روح ما يحاول العقل المعاصر أن يبتكره ، ليصبح الصورة المقبولة للحياة في العالم] .

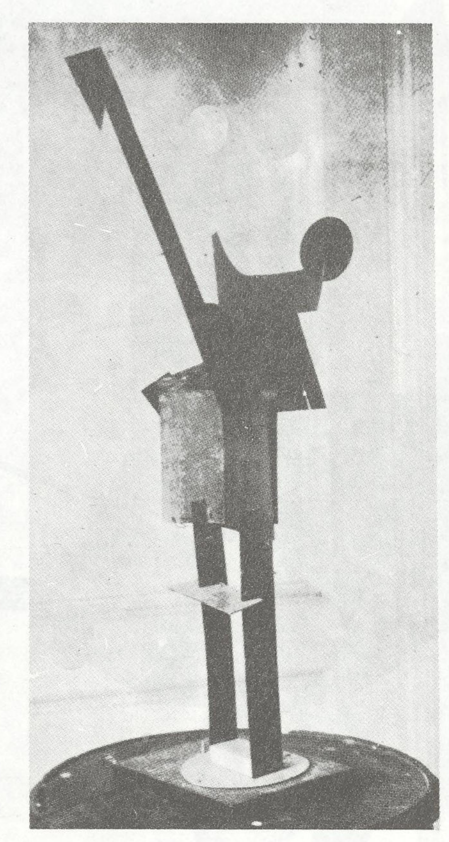
وهذه دعوة مستقبلية ترفض الأشكال التقليدية وتدعو الى فن جديد ، لكنها تختلف عن المستقبلية في جانب هام ، وهو أن مفهوم (المستقبلية) قد حافظ على ربط الفن التشكيلي بالمادة التقليدية المستخدمة وهي (الزيت) وحاول أن يعكس الزمن والعصر عن طريقها ، دون أن يرفضها أو يتمرد عليها ، وقد رفضت البنائية هذه المادة ، وأرادت تبديلها ورفضت مفهوم اللوحة كسطح له إطار محدد .

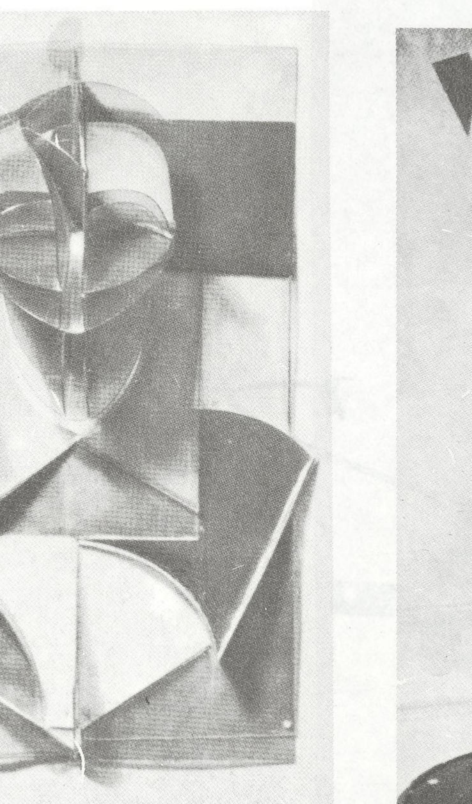
ولهذا قال (بفسنر) :

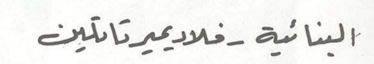
- [إن التكعيبية والمستقبلية لا يمكن أن تمثلا فن المستقبل] . وقد رفضت (البنائية) المفهوم الهندسي التجريدي الذي ابتكره موندريان و (ديوسبرغ) حين أسسا مفهوماً جديداً للفن يرتبط بالتجريد الهندسي والألوان المحدودة ويتمتع برسوخ وكلاسيكية ، وينطلق من مسطحات بنيت على أساس زوايا قائمة تحصرها خطوط مستقيمة ، على حين اتجه (البنائيون) الى الآلات الميكانيكية يستوحون فنهم منها ، وعبروا في أعمالهم عن (الحركة الفيزيائية) وأصبح فنهم أكثر حركية وحياة ، لأن المقصود هو الشكل الهندسي الميكانيكي لا الشكل الساكن المعماري .

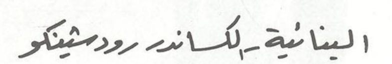
وفي نفس الوقت رفضت (البنائية) التحليل التكعيبي للفن ، الذي بقي مخلصاً للبناء المعماري للشكل ، على حين كان الهدف من (البنائية) التعبير عن (الفراغ) الذي يتخلل القطعة ومن علاقتهما نجد التوازن والإنسجام .

فحين صنع (غابو) مثلا ان (الرؤوس) استخدم قطع من الخشب والصفائح المعدنية والتي لا ترينا سطح الجلد في الوجه ، أو الشكل الخارجي ، بل ترك بين الصفائح فراغات ، لنرى ماذا يحتويه الرأس وقد وضعت على شكل تظهر منه جوانبها للمشاهد ، فنحن









البنائية - انطوين بيفسنر

نمر عبر هذا الرأس الى داخله وبالتالي كأنه اراد رأساً لا كتلة مصمتة بل سطوحاً تحجز فراغات ، والفراغات تتوازن مع السطوح ونصل الى أن البناء هو كتلة فيها الفراغات والمسطحات .

وهكذا فهم الواقع على أنه (الفراغ) أكثر مما هو الكتلة المصمتة فالفن الجديد ضد الكتلة المصمتة المعمارية التي تعطينا بناء الاشياء بل إن الهدف هو بناء مجسمات فراغية ، وبالتالي فالفن أقرب الى (برج ايفل) منه الى أن قطعة نحت اخرى في الفن التقليدي.

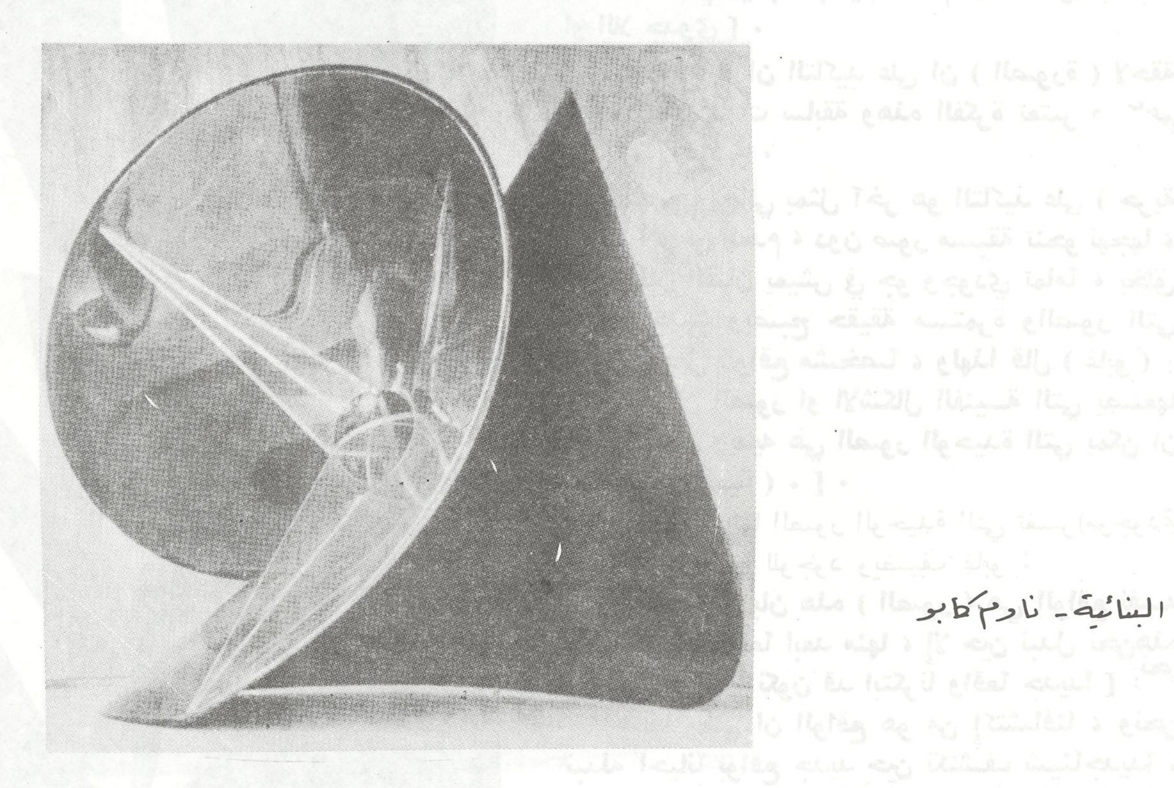
لكن (المجسمات الفراغية) أصبحت متوازنة لها كيفية معمارية أستعملت فيها المواد المعاصرة المعدنية والحديثة كالزجاج والأسلاك والصفائح والبرونز ، وتوحي لنا بشكل آلة أو تصميم هندسي ميكانيكي .

ولهذا فان مفهوما جديدا للفن ولدمع (البنائية) وهذا الفن يمكن أن يرتبط بالاشكال المفرغة داخلها ، والتي ترى فيها الأسلاك والصفائح والتي تعكس شكلاً يحتوي على الفراغ كجزء أساسي فيه .

يقول بفسنر : - [إنني و (غابو) في الطريق الى الوصول الى شيء جديد ، وأن الفكرة التي توجه عملنا هي : فن مركب من النحت والرسم والعمارة ، وليس هذا خيالياً ، لأن تاريخ البشرية سوف يمر بمرحلة فيها الكثير من الاعمال التعاونية ، وسوف نشهد وجود مجسمات في مساحات كبيرة معمارية .] .

ويؤكد هذا لنا شيئاً هاماً هو بداية (عصر جديد) تطورت مفاهيم الفن التشكيلي ، واصبح التمييز بين النحت والآلات والرسم صعباً ، وأن بعض أعمال البنائيين لا يمكن ان نسميها (نحتاً) ولا يمكن أن تكون (لوحة) بالمعنى التقليدي ولهذا فقد انتشرت فكرة خلق عمارة هي قطعة نحت ، وقطعة نحت هي عمارة او آلة ميكانيكية ، وتداخلت الحدود بعد الهجوم على اللوحة، ولم يعد الفن تعبيراً ذاتياً بل أصبح شيئاً نصنعه بمهارتنا اليدوية ، وهو فن ارتبط بخلق فن جديد هو آلة أو بناء مفرغ أو عمارة أو نحت أو تصوير .

ونلاحظ ان هذه المفاهيم قد ارتبطت بما حاوله


البنائية - ناوم كابو

(الباوهاوس) في (فايما) في (المانيا) وشارك فيه المعماريون والرسامون لخلق فن (عصر جديد) ، تختفي فيه الفروق بين الفن وتطبيقاته العملية ، أي بين الفنون التشكيلية والتطبيقية ، هذه التفرقة التي اخذت اهمية في الفن الاوربي ، لهذا دعا الفنانون الى الغائها ؛ لأن الفن التشكيلي ليس اكثر اهمية من التطبيقي ، حيث لا فرق بين اللوحة والعمارة والديكور والاعلان والآلة .

ولكن كيف نظرت البنائية الى الواقع الخارجي ؟ !

لقد أكد (الفنانون البنائيون) على أهمية (الفراغ) وعلى اهمية (الجانب المعرفي) في الفن ، لان الفن كما تصوره عبارة عن تركيب بين ما نكتشفه ونبنيه ، و (المعرفة) ليست شيئاً خارجياً عنا أو جزء من حقيقة عليا مستمرة ، بالمعنى المطلق ، لكن ما نكتشفه نضعه في المكان وهو (الواقع) إننا نعرف ما نصنعه وما نبنيه وما نفعله ؛ ونحن نخلق حقيقة مستمرة جديدة ، والصور التي نتوصل اليها من تركيب ما اكتشفناه مع ما تبنيه بالاعتماد على خيالنا هذه الصور هي الحقائق الموجودة و (الواقعية) .

لهذا فالواقع هو من صنع الانسان ، والإنسان صانع صور ، ووجود الإنسان مؤكد قبل وجود الصور، ولهذا لا يمكن ان تكون هذه الصور أزلية ، وإن من أكبر أخطاء النقد تصور أن الاشكال الفنية موجودة مسبقاً وتستمر أبدياً وعلينا نسخها آليا ، إنها متبدلة حسب الظروف وابتكرت وصنعت من قبلنا نحن ، وهي الواقع الوحيـد .

ولهذا يقول غابو :

ـ [إن عالم البدائيين هو حقيقة موجودة مثـل عالم (أكويناس) و (أنيشتاين) ونستطيع أن نختـار بينهما لكن كلاهما (واقع) .] .

هذا يعني أن (البنائية) قد تصورت أن الاشكال الفنية هي من (صنعنا) ، وهي واقعية بمعنى انها الوجود الذي نصنعه والفنان يبتكر الواقع بمعنى أنه يصنع الصور وتصبح هذه الصور عالمه ، الذي صنعه بيديه وخياله ، وهناك عملية خلق مستمرة لهذا العالم، الذي لا يمكن أن يوجد قبل أن نصنعه .

وهذا يذكرنا تماماً بالأفكار (الوجودية) ويبدو أن البنائية قد تأثرت بالوجودية ، و (جان بول سارتر) على وجه التحديد ، وعلى الأخص عند (غابو) الذي عاش في (فرنسا) ، ويمكننا أن نلاحظ ذلك أيضا إذا حللنا مفهوم (الفراغ) عند (غابو) .

إن الإنسان يواجه (الفراغ) والفن التجريدي كما يعرفه بعض أنصار الوجودية هو [نتيجة رد فعل الانسان الذي يواجه جحيم العدم او الشعور بالعبث أو اللا جدوى] ٠

كما نلاحظ ان التأكيد على ان (الصورة) لاحقة للوجود ، وليست سابقة وهذه الفكرة تعتبر من أهم الافكار الوجودية ٠

ويمكن أن نأتي بمثل آخر هو التأكيد على (حرية الخلق) ، من العدم ، دون صور مسبقة تنحو نهجها ، ولهذا فإن الفنان يعيش في جو وجودي تماماً ، يخلق ما هو جديد ويصبح حقيقة مستمرة والصور التي يقدمها تجعل الواقع مشخصاً ، ولهذا قال (غابو) :

ـ [إن الصور أو الأشكال الفنيـة التي يصنعها خيال الفنان ويديه هي الصور الوحيدة التي يمكن ان نسميها (واقعية) ٠] ٠

أو نقول بأنها الصور الوحيدة التي تعتبر(موجودة) بالمعنى الوجودي للوجود ويضيف غابو :

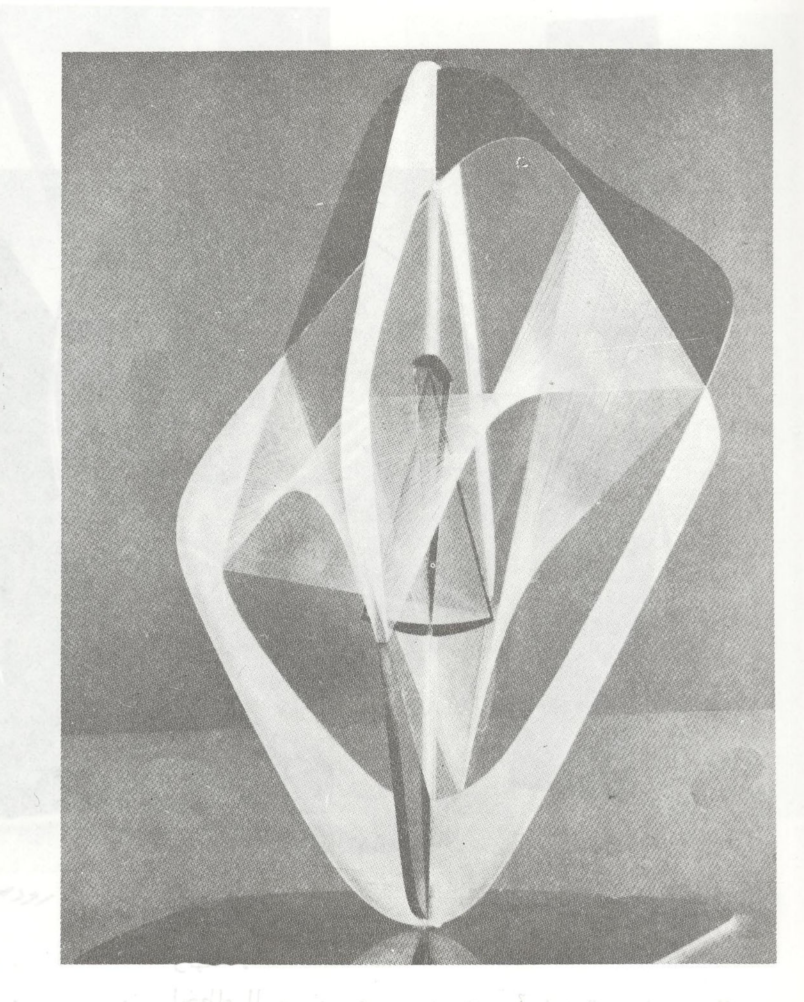
[انني أرى بأن هذه (الصور) هي الواقع نفسه وليس هناك واقعاً أبعد منها ، إلا حين نبدل نحن هذه الصور ، وهكذا نكون قد ابتكرنا واقعاً جديداً] ٠

وهذا يعني أن الواقع هو من إكتشافنا ، ونحن نبدله أحياناً بواقع جديد حين نكتشف شيئاً جديداً ، وليس هناك واقعاً مستمراً مسبقا له صور الخالدة التي تفرض علينا ، وهكذا نحس بأن الفنان يعيش لحظات خلق مستمرة لصور مثلما يعيش لحظـات إختيار مستمرة لحياته ٠

وما يخلقه (غابو) عبارة عن أشكال فنية لها وجود راسخ وبنفس الوقت يتخللها (العدم) أو (الفراغ) ، وإن رفض الكتلة المصمتة أو الحجم المتماسـك الذي لا يتخللـه أي فـراغ هـو كرفض الوجوديين لأن يكون (الوجود) منفصلا عن (العدم) كلياً ، بل إن العدم يتخلل الوجود وهما معا يشكلان كتلة متناسبة مفرغة ، ليس لها سطحاً خارجياً يحدد الكتله بل هناك التجاويف التي تطلعنا على (الفراغ) ، الذي هو الحيز الذي يتركه الفنان بين سطحين في العمل الفني ٠

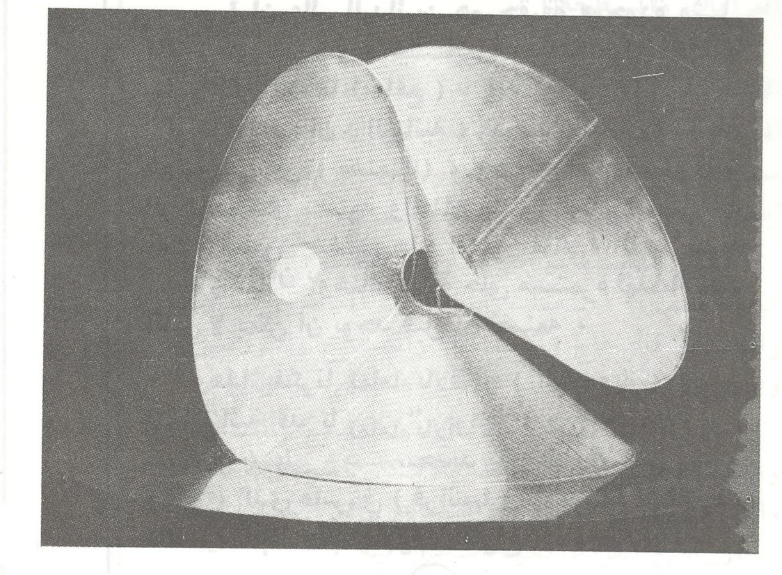
تطور البنائية

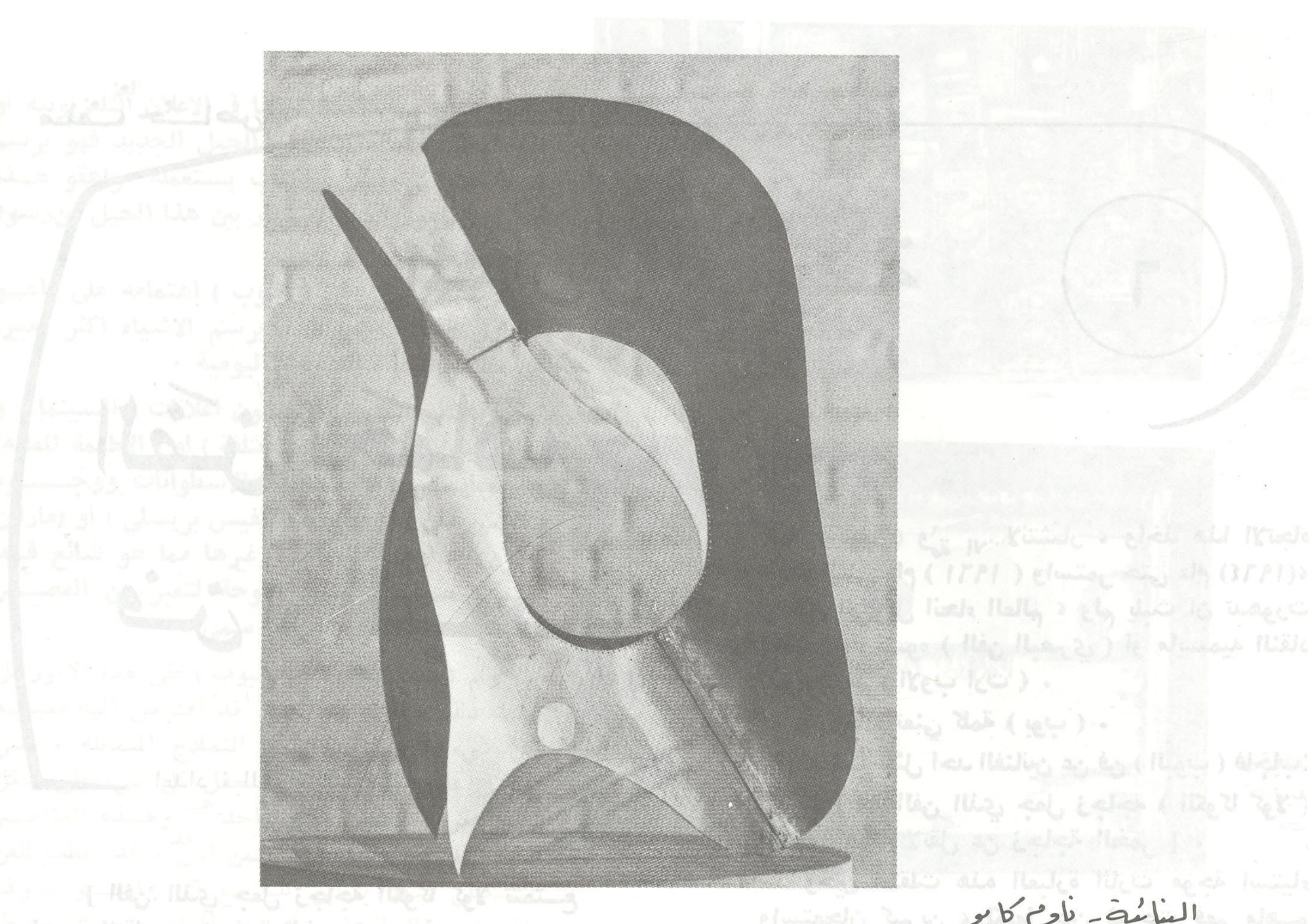
وفي الحيقة أن الشكل الذي شرحناه عن البنائية قد وجد له الكثير من الانصار ، ولعل سعة انتشارها قد ساهمت الى حد بعيد في التأكيد على افكارها ، ولهذا يمكننا أن نقول بأن (البنائية) قد تطورت تبعا لمكان انتشارها ، ولتأثيرات الأجواء المختلفة التي انتقلت اليها ، واذا أثرت (الوجودية) على (غابو)



البنائية ـ ناوم كابو

البنائية ـ ناوم كابو





البنائية - ناوم كابو

فقد انتقلت الى (المانيا) وهناك أيضا أثر عليها الشكل (التعبيري) من الفن أما في انجلترا فقد أثر عليها (الشكل التجريبي) من الفن الذي ارتبط عموماً بالفن الانجليزي .

ولعل اهم الفنانين الذين عرفهم (انجلترا) هو الفنان (بن نكلسون) ، الذي صاغ (بنائية) يمكن ان تكون خاصة به اعتمد فيها على (النحت البارز) . قد قرب الفن التشكيلي من اللوحة الزيتية ولهذا تدخل اللون ليساهم في تأكيد عدم التمييز الكامل بين القطعة الفنية اذا كانت (نحتاً بارزاً) أو (لوحة) .

ونحس بأن (بن نكلسون) حاول أن يحمل تأثيرات التجريد الهندسي بمعنى أن اللوحة عبارة عن سطح فيه تقسيمات هندسية ، ولكن السطوح لاتختلف عن بعضها باللون — كما فعل موندريان — بل تتميز بأنها سطوح بارزة فعلاً تقطع من السطح الاصلي ، وهذا التباين بين السطوح إذا أضفنا إليه اللون الذي أخذ درجات حيادية اقتربت من مدرسة (الفن الصافي) التي ردت العمل الفني الى سطوح من الالوان الشفافة ، لكننا امام (عمل بنائي) لأنه يحمل نفس خصائص البنائية من حيث مفهوم (الفراغات) و (الحركة) و (الزمن) والمواد الحديثة ، وبنفس الوقت هناك الشكل البارز يشكل من علاقاته مع السطوح الاخرى لوحة .

وهذه الاشكال التي شرحناها قد بدأت تنتشر في (الولايات المتحدة) بعد ذلك ، ووجدت عدة إتجاهات (بنائية) هناك لعل أهمها ماقدمه (تشارل بيدرمان) الذي اتجه أيضاً نحو الأشكال التي تقترب من (النحت البارز) واللون والهندسي ، ولكن (بيدرمان) اتجه الى شكل آخر من التعبير اطلق عليه اسم (بنيوية) ، بدل (بنائية) ، حيث ان البنيوية اكثر اهتماما (ببنية الاشكال) ، من (البنائية) التي تهتم بالانشاء واقامة الاشكال .

٦ المدارس الفنية

الفن الجماهيري

فن « البوب »

اعداد : الحياة التشكيلية

[الفن الذي جعل زجاجة الكوكا كولا تتمتع بأهمية لاتقل عن زجاجة الخمر]

لقد بدأت تتردد على ألسنة النقاد المعاصرين كلمة (بوب آرت) أو (فن البوب) ، وهذه الكلمة اختصار لكلمة Populior Art ، أي (الفن الجماهيري) حسب الترجمة الحرفية لها ، لكن الترجمة الحرفية لايمكن أن تعطي المقصود من الكلمة ، اذ قد يختلط هذا التعبير بكلمة (الفولكلور) حيث أن (الفولكلور) يمثل ماهو أصيل تقليدي يرتبط بتراث الشعب القديم بينما تمثل كلمة (POP) ماهو عصري جدا ؛ ومنتشر على نطاق جماهيري واسع في المجتمعات الصناعية المتطورة .

ـ ومن أين أتى فن (البوب) ؟

يقول نقاد الفن بأن (الولايات المتحدة) هي المصدر الاساسي لهذه الحركة ، فقد ولد (البوب) فيها ، ويرجعون هذا الفن الى عام (١٩٢١) ، حين رسم الفنان الأمريكي (ستيوارت ديفز) لوحة بعنوان (لاكي سترايك) ، وهو نوع من الدخان الأمريكي المعروف ، ولقد أخذ هذا الفنان موضوع لوحته من غلاف علبة الدخان الشهير .

ولم تتصاعد كلمة (بوب) وتأخذ اهمية كبيرة ، الا بعد عام (١٩٥٤) حين أطلق الفنان (ألوي) كلمة (بوب) على تجارب هؤلاء الفنانين ، وبعدها أصبحت كلمة (بوب) واسعة الانتشار ، وأخذ هذا الاتجاه مجده الفني عام (١٩٦١) واستمر حتى عام (١٩٦٤) ، وانتقل الى كل انحاء العالم ، ولم يلبث أن تدهورت مكانته بعد نشوء (الفن البصري) أو مايسميه النقاد اليوم باسم (الاوب أرت) .

ـ وماذا تعني كلمة (بوب) .

ـ لقد سئل أحد الفنانين عن فن (البوب) فأجاب:

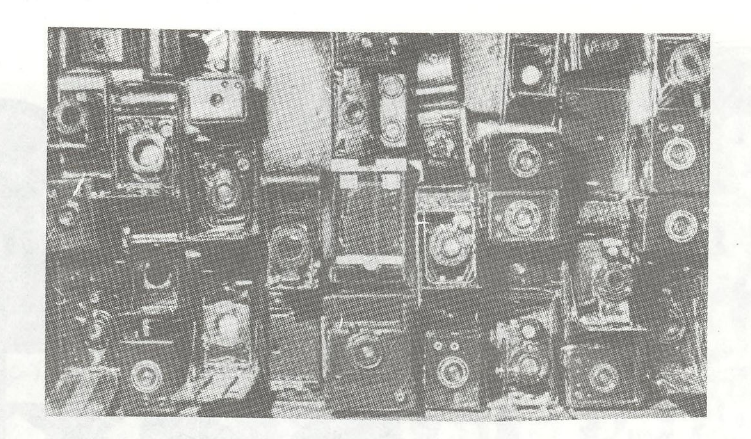
ـ [انه الفن الذي جعل زجاجة (الكوكا كولا) تتمتع بأهمية لاتقل عن زجاجة الخمر] .

وحين انتقلت هذه العبارة أثارت موجة استياء واستهجان كبيرين ، لكنها حين شرحت فهم ماهو المقصود منها ومن هذا الفن .

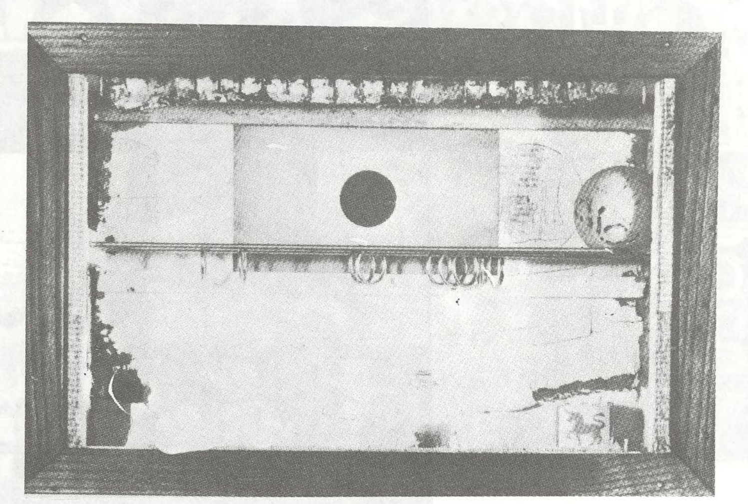
زجاجة (الكوكا كولا) هي رمز لكل الاشياء المنتشرة على نطاق واسع في المجتمعات الامريكية أو المجتمعات التي تسعى لتجارى الامريكيين في نظرتهم للحياة ، والثقافة التي بنيت في الماضي على زجاجة (الخمر) هي ثقافة اوربية تجريبية ، يخضع كل شيء فيها للتذوق بينما تبدو المجتمعات المعاصرة ، والاكثر معاصرة ـ تخضع لزجاجة (الكوكا كولا) التي ترمز للثقافة الجاهزة ، فمتذوق الخمر ليعيش مغامرة ، لانه لايتمكن من أن يتنبأ بطعم الزجاجة الا بعد تذوقها، على عكس (الكوكا كولا) وكل الاطعمة العصرية الجاهزة ولايمكن ان ترى اختلافا في الطعم أو النوعية ، وبالتالي تخضع عملية التذوق العصرية لمقاييس آلية دقيقة لا مجال للحديث عن تبدلها .

ومن هذا المبدأ انطلق (البوب) أن يستوحي كل الأشياء الجماهيرية ، المستعملة في الحياة اليومية على نطاق واسع ، والتي تعكس مظاهر الحياة الامريكية الحديثة ، ويأخذ اكثرها شكلا آليا واسع الانتشار .

اذ ان الفنان الذي ينادي بفن (البوب) يرسم في لوحته زجاجة (البيرة) مثلا بدل الأشخاص الذين يشربون البيرة ، أو يرسم السيارة ليدل على الأسرة التي تركبها ، وحين يرسم شخصية سينمائية لايرسمها



الفن الجماهيري
فن البوب
آرمان



الفن الجماهيري
فن البوب
جوزيف



الفن الجماهيري
فن البوب
هاملتون

كما هي بل كما نراها في الاعلان التلفزيونية أو السينمائية واذا اراد رسم الجيل الجديد فهو يرسم قصاصات كرتونية من كتاب يستعمله مراهقو هذا الجيل وماهو واسع الانتشار بين هذا الجيل من رسوم وصور وغيرها .

وبالتالي يركز فن (البوب) اهتمامه على ماهو متداول وحديث جداً ، ويرسم الاشياء اكثر تعبيرا عن مظاهر الحياة الجديدة اليومية .

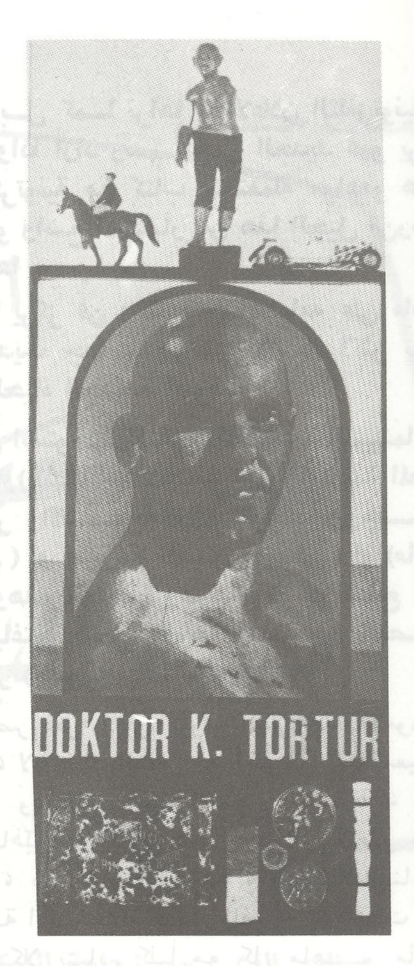
وبالتالي استوحى الفنانون اعلانات (السينما) و (التلفزيون)و(الدعايات المختلفة) أو (الاطعمة المعلبة والسجاير والاشربة والاسطوانات ووجوه (السوبرمان) أو صورة (ألفيس بريسلي) أو (مارلين مونرو) ، وهذه العناصر وغيرها مما هو شائع قد اعتبرت صياغتها ضمن اللوحة لتعبر عن العصر الحديث عصر (البوب) كما سمي .

ولم تقتصر فكرة (فن البوب) على هذه الامور بل تعدت ذلك ، لان ذلك العصر قد افترض آلية معينة لكل شيء ، وبالتالي تعدد النماذج المتماثلة ، التي يحصل عليها آليا ، والتي تجعل كل شيء على شكل منهج مكرر ، ضمن آلية واحدة ، وهذه العناصر المكررة المكنة الاستخدام ضمن الفن ، قد اعطت للفن التشكيلي شكلا يتباين كليا مع كل ماهو مألوف وافترض هؤلاء الفنانون أن الفن المعاصر يجب أن يرتبط بهذه الحاجات ، وان يكون وليد ماهو عصري ، وبنفس الوقت أن يرفض الاشكال التقليدية التي تستخدمها الطبقات الفنية ، والتي هي فنية وجمالية على شكل واضح .

الفن اذن في جانبه الاساسي عبارة عن رفض واحتجاج على النزعة الجمالية التي ربطت الفن بالماضي بالمفهوم التقليدي للجمال ، ولهذا فان استخدام ماهو (بشع) أو (قبيح) أو (مبتذل) في الفن والاهتمام بما هو محرم ، ولو كان جنسيا ، قد أوجد صيغة جديدة للفن تختلف كليا عن (الماضي) .

وان هذا في حد ذاته يمثل (ثورة) كما يقول بعض أعلام هذا الاتجاه ، على الثقافة البرجوازية وعلى الرومانتيكية ، وعلى التجديد وبشكل خاص على (التجريدية ـ التعبيرية) التي انتشرت بعد الحرب العالمية الثانية وأخذت أهمية كبيرة في الولايات المتحدة الامريكية في تلك المرحلة .

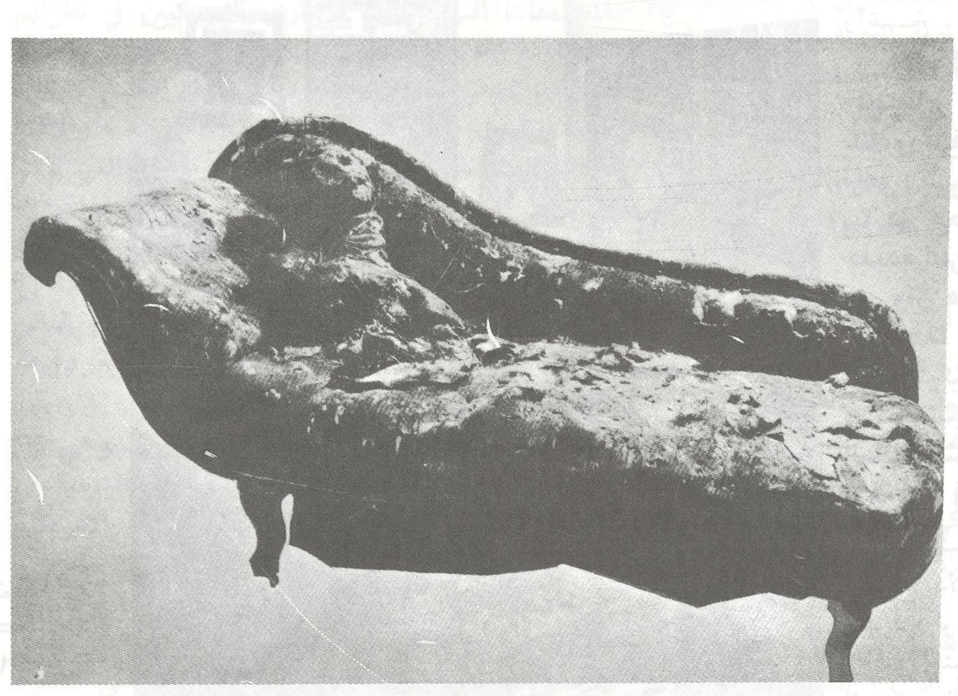
وانتشر فن (البوب) ، وتعدى مجال (الفن) ليصبح دلالة على ثقافة متمردة عصرية ، فلم يعد مجرد (لوحات) بل أصبح (أزياء) ، و (ديكورت) و (أغلفة كتب) و (اعلانات) ، وارتبط بكل المظاهر العصرية للحياة الجديدة ، وعلى الأخص عند الجيل



الفن الجماهيري ـ فن البوب ـ فيليبس



الفن الجماهيري ـ فن البوب ـ فيليبس



الفن الجماهيري ـ فن البوب ـ بروك كاتير

الجديد ، الذي اصبح يسمع موسيقى (البيتلز) ، ويرتدي شبابه الازياء الحديثة ، ويرى افلام رعاة البقر ، ويصور على قميصه صورة ممثل او مصارع.

وابلغ دليل على مدى سعة انتشار ذلك الوجه الجديد للثقافة ، هو الاهتمام الكبير الذي لاقاه والانتشار الواسع لعقليته ، حتى أن مجلة (التايم) الامريكية مثلا تقدم تحقيقا واسعا عن أصوله ،ويرسم غلاف العدد الرسام الامريكي المعروف (روشنبرغ) وحذت (النيوزويك) حذوها فرسم لها الغلاف الفنان (ليسي شتاين) ، وهناك أغلفة الاسطوانات التي تباع لمغني (البيتلز) والتي رسمها كل من (رتشارد هاملتون) و (بيتر بلاك) .

ولو أردنا ان نتبع الاسس النظرية (لفن البوب) نستطيع ان نحدد منطلقات الفنانين الجدد المعاصرين بعدة أفكار اساسية :

— لقد عرف الفن الاوربي (التكعيبية) في بداية القرن العشرين ، وعرف (السيريالية) ، و (التجريد)، وتعتبر هذه المدارس من التيارات الاساسية في هذا القرن ، فالسيريالية اعطت الاهمية الاولى لما تحت الشعور والجنس ، والتكعيبية ألحت على لصق قصاصات الاوراق على اللوحات ، والتجريد أصر على التشكيل . على اعتباره الجانب الاساسي في خلق اللوحة .

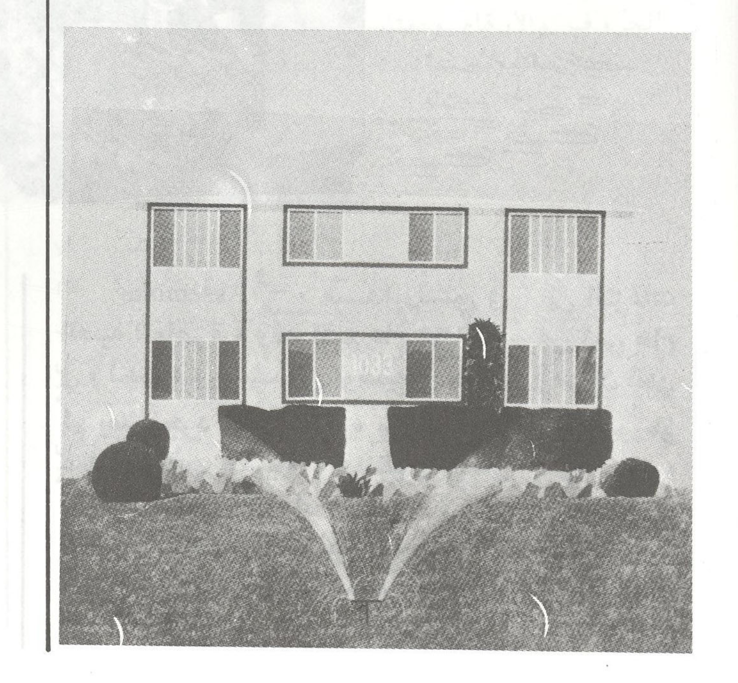
وهذه الجوانب قد روعيت تماما في فن (البوب) بحيث أن تجربة الفنانين الجدد قد ربطنا الفن بالعصر ، كما فعلت التكعيبية حين انطلق الرسامون يرسمون مواضيعهم من الحياة اليومية ، دون تحديد لمواضيع تقليدية ، ومع تصاعد المشاكل الجنسية ، وبروزها في المجتمعات العصرية ارتبط الفن بالسيريالية ، وأخذ البوب من السيريالية شكلها الرافض أحيانا ، ومواضيعها العصرية الجريئة ، وبنفس الوقت الح الرسامون الجدد على الصياغة التجريدية للوحاتهم رغم أنهم يقفون ضد التجريد .

٢ — لقد استفاد (البوب) من (حركة الدادا) وان المرحلة الأولى لتشكل (البوب) قد أطلق عليها اسم (الدادائية الجديدة) ، وهنا نلمح شكلا من الرفض للفن التقليدي ، وبنفس الوقت هناك الحاح على ربط الفن بالمواضيع الصناعية المعاصرة .

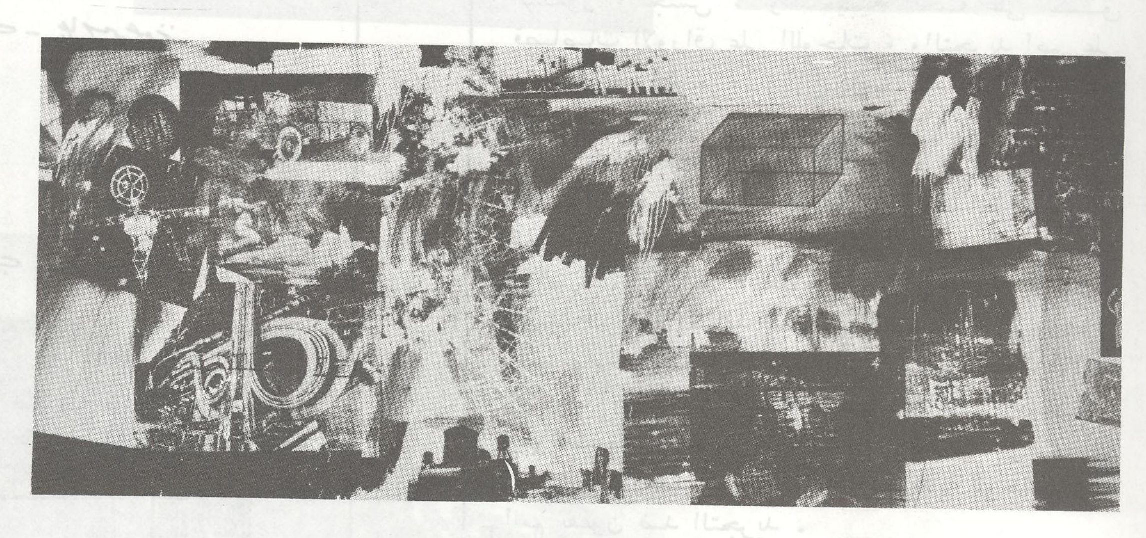
لكن ثمة اختلاف أساسي بين (الدادا) وبين (البوب) ، زاوية هامة وأساسية وهي أن (الدادا) وقفت ضد تطور الحياة الصناعية ، وبصقت في وجه ما ينتجه العصر من منتجات ، وتمردت على (آلية)

الفن الجماهيري - فن البوب - جاسبر جونز

الفن الجماهيري - فن البوب - دافيد هوكني



الفن الجماهيري
فن البوب
باول ثيك



الفن الجماهيري
فن البوب
روبيرت

الحياة في المجتمعات الجديدة ، وكانت صرخة احتجاج عليها ، لكن (البوب) يريد أن يثبت ما هو عصري ويؤكد عليه ، فثقافة (البوب) تجد اعذارا للمجتمع الجديد ، وعلى الأخص وسائل الإعلام ، والإعلان ، التي تطغى على كل شيء في المجتمعات المتطورة ، وهذا يناقض أفكار (الدادا) تماما .

٣ ـ تنطلق افكار (البوب) من مبدأ فني ، أصبح اليوم ذا أهمية كبيرة ، وهذا المبدأ هو مبدأ التجميع Assemblague **وهو مبدأ رئيسي في كل النزعات الفنية المعاصرة ، وقد اقيم عام ١٩٦١ معرض فني هام في (لندن) ، يهدف الى توضيح أساسي ، وهو أن الفن لم يعد مجرد تعبير ذاتي ، بل أصبح الفن المعاصر هو عملية تركيب لأشياء ، وتنظيمها لخلق جو معين ، واعادة تنظيم الأشياء موجودة ، وبمواد متباينة ، حيث أن العلاقات التي نصل أليها بعد عملية (التركيب) هذه هو الأساس الرئيسي للفن التشكيلي بمعناه العصري ، وبالتالي أصبح الفن يخالف كل مفاهيم الفن**

الأوربي الذي ألح على التعبير الذاتي ، فأصبح الفن يسعى الى خلق جديد ، التعبير عن العصر بكل ما فيه من مواد ، ومواضيع لتقديم المعالم الذي يعيش ضمنه الانسـان .

وان طموح الفنان لخلق هذا التجميع يجعله أشبه ما يكون بمخطط المدن . الذي يضع مخططاته على شكل تنظيم لعلاقـات مختلفة بين المـواد المتباينة للوصول الى جـو Atmosphere ومحيط Enviroment هو أساس الفن المعاصر . وهدفـه الرئيسي ، وأن الابحاث التي تناولت هذا الجو وهـذا المحيط هي عديدة ، وشارك فيها كثيرون ، حيث يبدو أن الفن يريد أن يتمرد على شكل التعبير الذي عرفه ، والذي يحصره في نطاق اللوحة .

ونستطيع في النهاية أن نقسم (البـوب) الى اتجاهين أساسيين ، وهما (البوب الأمريكي) و (البوب الانكليزي) : وسنحال دراسة كل اتجاه منهما على حـده .

آ ـ البوب الأمريكي : من أشهر رسامي (البوب) في الولايات المتحدة ، الفنانين (جاسبر جونـز) و (روى ليش ستاين) و (روشنبزغ) .

ب ـ البوب الانجليزي : ومن أشـهر رسـامي (البوب) الانجليزي كل من (رتشارد هاملتون) و (وارهاول) .

حاسبر جوتـر

يعتبر (جاسبر جونز) من أهم الفنانين الذيـن عرفهم عصر البوب . وهو فنـان وناقـد . يستخدم الحروف والأرقام ويمتاز تمكنه من رسمه ، ومـن ارتباطه القوي بالاتجاهات السابقة للبوب واقترابه من التجريد في تنظيم لوحاتـه .

روشـنبرغ

ولد (روشنبرغ) عام (١٩٢٥) في تكساس ، وفي عام (١٩٤٠) فدرس في اكاديمية جوليان في باريز ورسم (روشنبرغ) عام ١٩٥٠ عدة لوحات بيضاء لا يظهر فيها الا ظل المشاهد للوحة ، عدة مواد ملصقة على اللوحة . وترى فيها احيانا بعض أشكال مرسومة بابعاد ثلاثة ، واستخدم مرة ساعة أولاسلكي ، وبعض الصور الفوتوغرافية ، التي طبعت على اللوحة بواسطة الشاشة الحريرية .

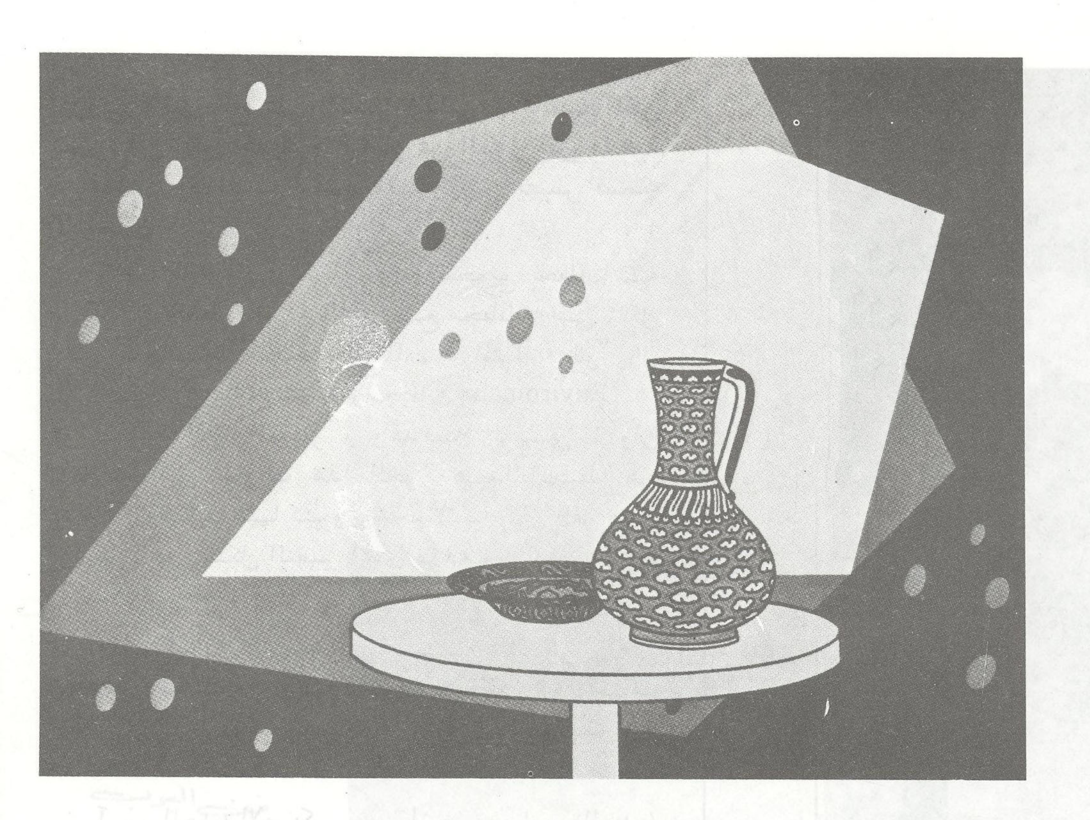
و (روشنبرغ) من اعضاء فرقـة (كانتفهام) للرقص ، وهو يمثل معهم ، والأشكال التي يقدمها في



الفن الجماهيري ـ فن البوب ـ إلين جونيس

الفن الجماهيري ـ فن البوب ـ انطوني دونالدسون





الفن الجماهيري - فن البوب - باتريك كاولفيلد

الفرقة قريبة مما يقدمه في التصوير وهذا يقرب تجارب (روشنبرغ) من الفنان الفرنسي المعروف (ايف مكين) .

روي ليش ستاين

لقد وصل (ليش ستاين) الى مرحلة متطورة في فن (البوب) اذ استخدم صور المسلسلات الخيالية ، وقد توصل الفن عن هذا الطريق الى أسلوب أكثر واقعية ، والى أسلوب فن الفرافيك التشخيصي فالصورة تبدو شيئا أساسيا في كل أعماله ، ولكن محاولته تهدف الى استخدام الشكل الفني الموجود في هذه المسلسلات، والابتعاد عن الصورة بالمعنى الدقيق ، وذلك عن طريق اعادة رسم هذه الصورة على نحو جديد .

رتشارد هاملتون

ومن مواليد عام (١٩٢٤) ، وقد اشترك مع عدد من الفنانين في تشكيل مجموعة الفنانين الأحرار واقاموا معرضا عام (١٩٥٦) في (وايت شابل) تحت اسم (هذا هو الغد) ، وفي هذا المعرض بدأت مشكلة (المحيط) تأخذ الدور والأهمية الأولى .

وعرض (هاملتون) لوحته الشهيرة التي سماها : (ما الذي يجعل البيت اليوم يختلف ومقبولا أكثر) .

وفي اللوحة نجد رجلا ذا عضلات بارزة مما تنشره الصحف حول كمال الأجسام وفي الصورة عدة نماذج من بعض ما يستخدمه فنانو (البوب) في لوحاتهم ، ومن جملتها الصور الفوتوغرافية والملصقات .

وارهول

وهو أهم الفنانين الانجليز الذي طوروا (البوب آرت) باتجاه خاص ويرتبط فنه الى حد بعيد بالأحداث المعاصرة ، ولو ألقينا نظرة على أعماله لاستطعنا ان نعدد بعض مواضيعه :

- [السيدة كيندي بعد موت زوجها ، مارلين مونرو بعد انتحارها ، حوادث السيارات ، الكرسي الكهربائي ، جنازة زعماء العصابات ، العنف في حوادث التميز العنصري في أمريكا] .

ويستعمل (وارهول) التصوير الفوتوغرافي ، ويلتقي فنه بالواقعية أكثر من غيره ، ويمثل أكثر اتجاهات البوب ثورية ونقداً للمجتمع الراهن .